

# Bakalářská práce

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**  
**ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Ilustrace knihy Massopust Vavřince Leandra Rvačovského ve  
vizuální kultuře**

Vedoucí práce: PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Autor práce: Petr Adámek

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2013

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 17. května 2013

.....

## **Poděkování**

V první řadě bych chtěl poděkovat PhDr. Michalu Šroňkovi, CSc. za vedení práce a dobré rady, které mi v průběhu studia vždy dával. Dále pak Ericu Wheelerovi za vstřícnost při poskytnutí nedostupných materiálů z digitálního archivu Simpsonske University, Gabriele Petrové za velmi cenné názory a konstruktivní kritiku. Janě Huvarové za konečnou korekturu. A v neposlední řadě svým, rodičům za hodiny, které strávili nad koncepty a korekturami této práce.

Petr Adámek

## **Anotace**

Petr Adámek

Ilustrace knihy *Massopust Vavřince Leandra Rvačovského* ve vizuální kultuře.

Cílem bakalářské práce je ikonografický a ikonologický rozbor části doprovodných ilustrací v knize *Massopust* od Vavřince Leandra Rvačovského a jejich vztah k raně novověké vizuální kultuře. Práce podrobně analyzuje narativní rovinu několika ilustrací a k nim uvedených textových exemplů. Na základě zjištěných skutečností a výsledků analýzy vizuálního a textového dobového materiálu je zařazuje do kontextu pozdně středověké a raně novověké kultury.

Vedoucí práce PhDr. Michal Šroněk, CSc.

Klíčová slova: Rvačovský, *Masopust*, *Massopust*, Ikonologie, Ikonosémantická metoda, Grafika, Vzteklik, Lenocho, Pochlebník.

## **Annotation**

Petr Adámek

Illustration of book *Massopust* by Vavřinec Leandra Rvačovský in visual culture.

This bachelor thesis aims to provide an iconographic as well as iconological analysis of picture illustrations in L. L. Rvačovský's title *Massopust*, and describe their relation to the Early Modern Visual Culture. It examines in detail the narrative plane of several of these illustrations and their accompanying text Exempels. Afterwards, based on conclusions of the above mentioned analysis as well as on further analysis of contemporary visual and textual material, the paper classifies the illustrations within the context of late medieval and early modern culture.

Supervisor Mgr. Michal Šroněk, PhD.

Keywords: Rvačovská, Carnival, *Massopust*, Iconology, Ikonosemantic method, Graphics, Vzteklik, Leno, Darmotlach

1.0	Úvod.....	8
1.1	Kritické zhodnocení literatury.....	10
1.2	Karneval/Masopust.....	15
1.3	Úvod do problematiky Rvačovského textu .....	19
1.4	Autorství, Konceptor a výběr ilustrací .....	23
2.0	Ikonosémantická metoda.....	25
2.1	Vzteklík .....	35
2.2	Lenoch.....	41
2.3	Darmotlach .....	57
3.0	Závěr.....	67
4.0	Seznam použité literatury a dalších zdrojů .....	69
4.1	Seznam vyobrazení .....	74
4.2	Obrazová Literatura	

.

## 1.0 Úvod

Zadáním mé bakalářské práce byla ikonografická a ikonologická analýza doprovodných ilustrací v mravokárném, alegorickém spise Vavřince Leandra Rvačovského *Massopust*. Rvačovský byl utrakvistickým knězem a ve svém díle použil pro kritiku některých špatných vlastností masopustní období odehrávající se převážně od svátku Tří králů a konče začátkem postu. Kniha obsahuje celkem čtrnáct dřevořezových grafik. Dvě z nich jsou celostránkové a vyobrazují Masopusta a jeho pohřeb. Zbýlých dvanáct, téměř čtvercových, vypočtení synů Masopustových na sebe bere podobu personifikovaných společenských nešvarů. Grafik ani konceptor nejsou známi. Samotné ilustrace však téměř jistě vznikly pro účely tohoto díla a snad dokonce na území tehdejších Čech. Štočky tak nejsou pouze parafrazemi již existujících grafických předloh, což je nejspíše dáno i jejich originálním tematickým vyhraněním. Využití štočků, pokud je mi známo, proběhlo pouze jednou, a to v případě tohoto díla.<sup>1</sup>

Kapitoly zpracovávající ilustrace vždy začínají popisem vizuálního vzhledu díla. Tyto popisy však zůstávají pouze v rovině formálního čtení znaků.<sup>2</sup> Druhá část té které kapitoly se poté zabývá analýzou odpoutávající se z čistě formálních rovin, a mým výhradním zájmem v nich je naopak rozbor čistě koncepčních narativních rovin obsažených v ilustracích. Často je také nezbytné pomocí exegetických mechanismů interpretovat samotný Rvačovského text a jeho obsah vztahovat nejen k ilustracím, ale také k dobové mentalitě.

Dále se pokusím objasnit ikonografické, ale i kulturněhistorické pozadí vzniku jednotlivých děl. Jelikož se jedná o popis několika samostatných ilustrací, vytvořených k jednotlivým kapitolám knihy, bude často jedinou spojovací linií snaha o uchopení jejich narativní, ale i mírně konceptuální podstaty. Tímto způso-

---

<sup>1</sup> Pro velkou popularitu byly dvě pasáže knihy v 18. a 19. století přetištěny anonymním tiskařem. Doprovodné ilustrace se však musely vytvořit nově, poněvadž staré štočky se nedochovaly ( *Wssetýčka*, popsáný od Wawřince Leandra Rwačovského z Raudnice, děkana w městě Slaném. Dáno k weystraze *Wssetečným*; *Klewetnj*k, popsáný od Wawřince Leandra Rwačovského z Raudnice, děkana w městě Slaném 1580. Wytisstěn w Hradcy Králové).

<sup>2</sup> Obecné zařazení díla do kontextu dobové tvorby se věnuje kapitola: *Autorství, Konceptor a výběr ilustrací*.



bem vzniká centripetální útvar, který není nutno číst od začátku do konce, ale nabízí nám možnost čtení po jednotlivých kapitolách v nahodilém pořadí. Z tohoto důvodu by se nabízelo poznámky pod čarou číslovat vždy samostatně ke každé kapitole, avšak pro přehlednost nechávám číslování klasické. Doprovodné ilustrace a jejich číslování je naproti tomu samostatně utvořeno pro každou kapitolu, čímž byla zachována větší přehlednost.

Ve mnou používané metodě kulturně-historické analýzy se často dostávám do multioborového přesahu, bez kterého by se však použitá metodologická forma neobešla. Jedním z aspektů je i záměr vycházet z převážně dobových pramenů vzniku díla, ale i z prací starších. Pokud nejsou dochovány dobové prameny, pracuji s historicky nejbližším materiálem.<sup>3</sup> Moderní literaturu převážně slovníkového charakteru se snažím používat pouze jako příručky k referenčním odkazům na starší prameny. Práce moderní angloamerické kunsthistorie a estetiky mi sloužily jako velký inspirační zdroj při výběru metod a analýz, jež používám.

Na závěr se jen zmíním o relativně krátkém časovém úseku trvajícím ani ne rok, v němž tato bakalářská práce vznikala, a omezení rozsahu, které je pro bakalářskou práci nastaveno. To se odrazilo v nemožnosti širšího rozboru některých prvků obsažených v ilustracích a dokonce vynechání některých grafických listů. Ve své práci tak předkládám jen dvacet procent z celku. Tomuto tématu, respektive problematice, s níž pracuji, bych se chtěl intenzivně věnovat i nadále ve svém navazujícím studiu.

---

<sup>3</sup> Viz kapitola: Ikonosemantická metoda analýzy.

## 1.1 Kritické zhodnocení literatury

Odborné texty<sup>4</sup> zpracovávající problematiku Rvačovského díla *Massopust*<sup>5</sup> nacházíme pouze v rovinách literárněvědných. Obsáhlejší a takřka jediné práce zabývající se tématem, opět však pouze z literárního hlediska, je magisterská diplomová práce Lenky Osičkové<sup>6</sup> vzniklá na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Text její magisterské práce se dá považovat za velice cenný zdroj k uchopení samotné knihy vydané ve faksimile v nakladatelství Lidových novin v roce 2008<sup>7</sup>. Tato práce se zabývá literárními aspekty a výstavbovými prvky, které jsou v pretextu *Massopust* použity, a vyjadřuje se i k jednotlivým literárním pojmům, které jsou nezbytné pro pochopení celkového vyznění knihy. Podobným velmi cenným zdrojem zpracovávajícím souhrnný přehled exemplů použitých ve Rvačovském je i studie Petra Voita,<sup>8</sup> která se navíc jako Osičková zabývá i rozborem termínu „exemplum“ a zařazením textu do kontextu české literatury.

Komplexní zpracování Rvačovského, zabývající se rovinou kulturně historickou, neexistuje a jako pomocné texty v tomto případě musíme používat zdroje sekundární, zabývající se všeobecnou kulturně historickou a antropologickou problematikou lidové kultury raného novověku a pozdního středověku. Oporou pro závěry, které se v mé práci nacházejí, mi byla díla několika autorů. Peter Burke<sup>9</sup> popisuje všeobecné znaky lidové kultury raného novověku s jednou kapitolou věnovanou výhradně problematice masopustních oslav. Michail Michajlovič

---

<sup>4</sup> Nepředkládám zde komplexní bibliografii, ale pouze soupis částí nejdůležitějších textů. Kompletní seznam literatury, kterou používám se nachází v bibliografii na konci této práce.

<sup>5</sup> V textu se budeme nadále setkávat se dvěma způsoby psaní pojmu masopust. Prvním je *Massopust* (označující dílo Vavřince Leandra Rvačovského) a masopust (jako název děl ostatních autorů, nebo jako označení svátku).

<sup>6</sup> Lenka Osičková, *Massopust Vavřince Leandra Rvačovského. Analýza literárního díla*. (Magisterská diplomová práce), Brno 2011.

<sup>7</sup> Vavřinec Leander Rvačovský, *Massopust*, ed. Dušan Šlosar, Praha 2008.

<sup>8</sup> Petr Voit, Masopust Vavřince Leandra Rvačovského a jeho exempla. in: *Miscellanea 7*, 1990 [vyd. 1991], č. 1, s. 37-63.

<sup>9</sup> Peter Burke, *Lidová kultura v raně novověké Evropě*, Praha 2005.

Bachtin<sup>10</sup> analyzuje literární dílo Rabelaisovo a projevy lidové kultury odrážející se v této satirické knize. Emmanuel le Roy Ladurie<sup>11</sup> se věnuje vývoji událostí, které se odehrály v jihofrancouzském městečku Romans v období karnevalových svátků. Čeněk Zíbrt<sup>12</sup> se zabývá českou lidovou kulturou a záznamem jejích projevů. Studie jsou velice obsáhlé a nabízejí nám velmi ucelený rozbor všech svátků a festivit vyskytujících se v rámci roku. Kniha Mileny Bartlové<sup>13</sup> pojednává o vnímání středověkého člověka a specifických aspektech výkladu středověkého umění v kontextu moderních angloamerických textů o umění. Stanislav Sousedík<sup>14</sup> mi naopak poskytl svou knihou jakousi příručku k chápání jinak velice těžkých filosofických textů Tomáše Akvinského. Používal jsem i studii Hermana Pleije<sup>15</sup> nabízející celkem ucelený pohled na tematiku Satranie ve středověké a raně novověké literatuře, umění, ale i její projevy v každodenním vnímání dobového obyvatelstva. Omasius Gorgut<sup>16</sup> se zabývá podobným tématem jako Pleije, avšak pouze v souvztažnosti se čtrnáctým stoletím. Michal Šroněk<sup>17</sup> ve svém článku popisuje události odehrávající se při karnevalovém veselí v Praze roku 1611.

Literatura zabývající se čistě doprovodnou grafikou z jakéhokoli hlediska, ať kulturně historického nebo kunsthistorického neexistuje, pouze v Encyklopedii Knihy Petra Voita<sup>18</sup> nalzáme kusé informace u hesla pojednávajícího o Veleoslavínově tiskárně, ve které metatext *Massopust* vyšel v roce 1580. Ikonografické a ikonologické studie, jak jsem již zmínil výše, nejsou k patnácti

---

<sup>10</sup> Michail Michajlovič Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007.

<sup>11</sup> Emmanuel le Roy Ladurie, *Masopust v Romansu*, Praha 2001.

<sup>12</sup> Čeněk Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého*, Praha 2006. — Čeněk Zíbrt, *Frantova práva: text prvotisku Norimberského z r. 1518 (1904)*, Praha 1904.

<sup>13</sup> Milena Bartlová, *Skutečná přítomnost - Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha 2012.

<sup>14</sup> Stanislav Sousedík, *Jsoucno a bytí: úvod do četby sv. Tomáše Akvinského*, Praha 1992.

<sup>15</sup> Herman Pleij, *Dreaming of Cockaigne MEDIEVAL FANTASIES OF THE PERFECT LIFE*, New York 1997 (digital edition).

<sup>16</sup> Omasius Gorgut, *POOR MAN'S HEAVEN: THE LAND OF COKAYGNE: A 14th Century Utopian Vision*, London 2005 (digital edition).

<sup>17</sup> Michal Šroněk, Boření obrazů jako svátek, in: Hana J. Hlaváčková, *Žena ve člunu*, (eds). Michal Šroněk – Kateřina Horníčková, Praha 2007, s. 391-404.

<sup>18</sup> Petr Voit, *Encyklopedie Knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006.

dřevořezovým ilustracím doposud vypracovány a pro výklad je nutno používat ikonografických a ikonologických studií věnujících se všeobecně problematice. Primárními historickými zdroji jsou: Cesare Ripa<sup>19</sup> a jeho přehled personifikací, který však mnohdy umělcům sloužil jako doslovný katalog vzorů. Alena Hadravová,<sup>20</sup> Hildegard von Bingen,<sup>21</sup> Anonym,<sup>22</sup> Plinius starší<sup>23</sup> a Theobald.<sup>24</sup> Všichni tito vyjmenovaní autoři nám představují starověké a středověké encyklopedie či bestiáře pojednávající o významu zvířat, rostlin, ale například i materiálů v určitém období vývoje lidstva.

Novodobá literatura zpracovávající ikonografickou a ikonologickou problematiku je obsáhlého charakteru, často ovšem pouze lexikálního uspořádání (James Hall,<sup>25</sup> Jan Royt,<sup>26</sup> Hynek Rulíšek,<sup>27</sup> Luboš Antonín,<sup>28</sup> Gerhard Fink,<sup>29</sup> LCD).<sup>30</sup>

Důležitým pramenným zdrojem je nejen beletristická literatura raného středověku, ale i starší antická literatura, na kterou středověká a raně novověká poezie a próza velice často navazuje, nebo v ní dokonce nalézá přímé hypertextové odkazy. Jakub de Voragine<sup>31</sup> pojednává o životě světců, přičemž česká jazyková verze je obohacena i o lokální světecké postavy a zemské patrony. Arriános<sup>32</sup> vypravuje o tažení Alexandra Velikého a spis je spíše historickým materiálem než

---

<sup>19</sup> Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery.*, New York 1971. — Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613.

<sup>20</sup> Alena Hadravová, *Kniha dvacatera umění mistra Pavla Židka – část přírodovědná*, Praha 2008.

<sup>21</sup> Hildegard von Bingen, *Physica: The complete English Translation of her Classic Work on Health and Healing*, Rochester 1998.

<sup>22</sup> Anonym, *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*, Chicago 2009.

<sup>23</sup> Plinius starší, *Kapitoly o přírodě (Naturalis Historia)*, Praha 1974.

<sup>24</sup> Theobald, *PHYSIOLOGUS: A METRICAL BESTIARY OF TWELVE CHAPTERS BY BISHOP THEOBALD*, London 1928.

<sup>25</sup> James A. Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha a Litomyšl 2008.

<sup>26</sup> Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006.

<sup>27</sup> Hynek Rulíšek, *Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice 2001.

<sup>28</sup> Luboš Antonín, *Bestiář: bájná zvířata, živlové bytosti, monstra a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy*, Praha 2010.

<sup>29</sup> Gerhard Fink, *Encyklopedie antické mytologie*, Olomouc 1996.

<sup>30</sup> Sachs – Badstübner – Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973.

<sup>31</sup> Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, Praha 1984.

<sup>32</sup> Arriános, *Tažení Alexandra Velikého*, Praha 1972.

beletristickou literaturou. Dante Alighieri<sup>33</sup>, Francois Rabelais,<sup>34</sup> jehož dílo je rozloženo do čtyř knih a dvou svazků<sup>35</sup>, Petronius<sup>36</sup>, Sebastian Brant,<sup>37</sup> Lukianos,<sup>38</sup> Publius Ovidius Naso,<sup>39</sup> Amerigo Vespucci<sup>40</sup> (popisy děl sedmi výše zmíněných autorů jsem považoval za zbytečné, jelikož se jedná o díla notoricky známá). Nejdůležitějším pramenem je poté samotná Bible svatá.<sup>41</sup>

Inspiračními zdroji ovlivňujícími mou metodu a samotný úhel pohledu na dostupný materiál, s nímž jsem v průběhu vzniku tohoto textu pracoval, jsou díla anglosaských autorů dějin umění dvacátého století, nebo autorů ovlivněných anglosaskou tvorbou (Erwin Panofský<sup>42</sup> je tvůrcem všem známé ikonografické a ikonologické analýzy, která mi sloužila jako úhelný kámen mé vlastní metody. Ernst Hans Gombrich<sup>43</sup> vešel do historie se svými studii zabývajícími se teorií vnímání a celkového chápání uměleckého díla v návaznosti na psychologii, ale i poznatky z optiky a jiných vědních oborů. Milena Bartlová<sup>44</sup> (viz výše).

Díla ovlivňující můj přístup k obrazovému materiálu však nacházím i na poli literární vědy a estetiky. Již výše zmiňovaným úhelným kamenem, mi byly také studie Rosalind Krauss<sup>45</sup> a Charlese Sandersa Peirce.<sup>46</sup> Obě tyto studie nabízejí celkem komplexní pohled na problematiku znaku a jeho podsložek jakými je ikon,

---

<sup>33</sup> Dante Alighieri, *Peklo*, Praha 1996.

<sup>34</sup> Francois Rabelais, *Gargantua a Pantagruel*, Kniha první, druhá a třetí, Praha 1962.

<sup>35</sup> Francois Rabelais, *Gargantua a Pantagruel*, Kniha čtvrtá a pátá, Praha 1962.

<sup>36</sup> Petronius, *Hostina u Trimalchiona*, Praha 1959.

<sup>37</sup> Sebastian Brant, *Lod' bláznů*, Praha 1973.

<sup>38</sup> Lukianos, *Pravdivé příběhy*, Praha 1963.

<sup>39</sup> Publius Ovidius Naso, *Proměny*, Praha 1969.

<sup>40</sup> Cyrus H. McCormick, *Vespucci Reprints, texts and studies VI: Paesi novamente ritrovati & novo mondo 1508 in faksimile*, Oxford 1916.

<sup>41</sup> Bible svatá podle původního vydání kralického, Kutná hora 1949. — Jeruzalémská bible: Písmo svaté vydané Jeruzalémskou biblickou školou, Praha 2019. — Další cizojazyčné verze a starší překlady dostupné Bible online [Zdroj: <http://www.bible-online.cz/>, vyhledáno 11.11.2012].

<sup>42</sup> Erwin Panofský, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.

<sup>43</sup> Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 2002.

<sup>44</sup> Viz Bartlová (pozn. 14).

<sup>45</sup> Rosalind Krauss, *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*, In: Karel Císař, *Co je to fotografie?*, Praha 2004 s. 251 – 270.

<sup>46</sup> Charles Sanders Peirce, *Lingvistická čítanka I. Sémiotika*, ed. B. Palek a D. Short. Praha 1972.

index a symbol. Kniha Ludviga Wittgensteina<sup>47</sup> mi naopak pomohla s pochopením kontextu a jeho důležitosti při zacházení s významy a to nejenom na poli literatury, ale i umění a samotné ikonografie.

Terciární literaturou nevztahující se přímo k umělecko-historické problematice, ovšem zabývající se tématy, která jsem používal při metodologických postupech, jsou často multioborového charakteru převážně kulturologického, či antropologického.<sup>48</sup> Celkový objem odborné literatury zpracovávající Rvačovského dílo je malý, avšak dobře dostupný. Všeobecných publikací vztahujících se k problematice středověké kultury nalézáme velké množství, ale nevztahují se přímo k dílu Rvačovského. Domnívám se, že má práce je první studií zpracovávající kulturně-historickou a ikonologickou analýzu doprovodných dřevořezových ilustrací v díle Massopust Vavřince Leandra Rvačovského.

---

<sup>47</sup> Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*, Praha 1993.

<sup>48</sup> Kompletní soupis veškeré literatury se nachází na konci mé studie v bibliografii.

## 1.2 Karneval/Masopust

Na samém začátku musíme vymezit terminologii, kterou budu v následující kapitole používat. Setkáme se zde se třemi možnými názvy pro problematiku karnevalu/masopustu (tento termín je použitý v případě, kdy mluvím o obecných projevech charakteristických pro naši kulturu jako celek). Dále pojem karneval (označení použité pro jižní Evropu, Francii a německy hovořící země). Poslední je masopust (označení masopust vnímám jako vhodnější pro naše území a celkově pro slovanskou kulturní epistémé než románské slovo karneval).

Ústředním tématem propojujícím všechny kapitoly Rvačovského díla, který se navíc dostal i do titulu knihy, je *Massopust*, vlastně masopustní oslavy a veselí. Považuji tedy za důležité zmínit se alespoň o pár základních rovinách, které jsou shodné pro masopustní/karnevalové veselí, i když existuje mnoho heterogenních projevů, jež se utvořily relativně nezávisle v každé kultuře. Masopustní/Karnevalové svátky se odehrávají převážně v období od Tří králů a vrcholí dva až tři dny před začátkem postu, tedy nedělí zvanou Quinquagesima.

Samotný původ těchto oslav není jednoznačný a setkáváme se s množstvím nejrůznějších výkladů. Rvačovský ve své knize, nabízí tři možnosti, odkud se masopust vzal:

I.: „*Protože oni pohané za Saturnova království, takovou proměnnost Fortuny uvažující, na tom se všickni svolili, aby na památku toho vajroční slavnost při konci unora měsíce za tři dni slavili, kterouž nazvali Saturnalia. Po kteréžto tři dni čeládka v domích pánův svých hodujíc (podlé jejich způsobův) kratochvile provozovali. Páni pak povinnost služebníkův vykonávali a jim posluhovali. Kteráž to Saturnalia netoliko pro tělesnou kratochvil slavena byla: ale více proto, aby za tou památkou všickni sobě vrtkavosti štěstí připomínali... Od takových kratochvilí pohanských, ku poctivosti Saturnově provozovaných, chtějí tomu hystorykové, že by rozpustilost dnův našich massopustních, kteréž my*

těž Saturnalia jmenujeme, ku poctivosti Massopustovi je slavice, původ a počátek svůj vzala.“<sup>49</sup>

Další zmíněnou možností je odkaz na svatého Augustýna:

II.: „...že dokudž ještě Římané a Řekové byli pohané, slavívali slavnost Massopustu měsíce Februa (aneb unora) za tři dni, ku poctivosti Bacchusa a Cybeles, jehož nazývali bohem a dařitelem vína, ji pak velikou matkou všech jiných bohův.“<sup>50</sup>

Poslední uváděný příklad vyskytující se ve Rvačovském pojednává o původu bakchických oslav a odkud a jak se dostávají do Říma. Následně rozebírá jejich pronikání do svátků křesťanských, tedy do karnevalu a masopustu. Tyto pasáže jsou natolik rozsáhlé a kompaktní, že není možno uvést zkrácenou citaci a musím se tedy odvolat na text samotný.<sup>51</sup>

V první pasáži, citované z Rvačovského, si povšimněme velice typického masopustního/karnevalového prvku, kterým je „svět vzhůru nohama“.<sup>52</sup> V tomto světě bylo normální zaměňovat nízké s vysokým,<sup>53</sup> urážky se stávaly pochvalou a slova libá naopak nesla pejorativní významy.<sup>54</sup> Pánové se stávali kmány, sedláci karnevalovými králi a šlechtou.<sup>55</sup> Svět byl naprosto převrácen v masopustním/karnevalovém šílenství.<sup>56</sup>

Druhý úryvek pro nás není tak důležitý, možná až na časové vymezení, které je více či méně shodné s masopustními/karnevalovými oslavami v křesťanství. Zajímavá je až třetí, vzhledem k délce necitovaná pasáž, kterou však ve stručnosti musím zmínit. Bakchické oslavy jsou v ní považovány za

---

<sup>49</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 45.

<sup>50</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 45-46.

<sup>51</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), s. 46-49.

<sup>52</sup> V angloamerické literatuře se objevuje výraz „The Upside Down World“.

<sup>53</sup> Viz Bachtin (pozn. 10) — Viz Burke,(pozn. 9).

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Viz Ladurie (pozn. 11).

<sup>56</sup> Obraz převráceného světa nacházíme často i ve výtvarném umění. Jedním z nejtypičtějších případů jsou zvířata vykonávající lidské úkony [obr 01], nebo například chvíle, kdy jsou zaměněny základní elementy nahoře dole, ryby létají, nebo myši honí kočky etc. [obr 02].



původně egyptskou slavnost přenesenou v dávnověku do Řecka, odkud se následně rozšířila do Říma. Nejdůležitějším je pro nás zmínka o násilí a zabíjení, které se při těchto oslavách často provozovalo. Masopustní/karnevalové oslavy sebou přinášely často i absolutní uvolnění společenského napětí a to nejen v sexuálních rovinách, ale i skrze potyčky a různé divadelně a scénicky podané bitvy.<sup>57</sup> Násilí se nejčastěji projevovalo na zvířatech, kdy byli například psi, kočky nebo kapouni vyhazováni do vzduchu, týráni a uštváni k smrti rozjařeným davem. V některých případech se dokonce masopustní/karnevalové veselí zvrhlo v zabíjení a plenění.<sup>58</sup> Takováto událost postihla dokonce i Prahu v roce 1611,<sup>59</sup> kdy dav vtrhl do několika pražských kostelů a zabil místní mnichy [obr 06-07]. Násilí tak pronikalo do karnevalových/masopustních projevů a bylo maskováno obyčejí a slavnostmi s nimi spojenými. Vzpomeňme si na Goetheho popis římského karnevalu,<sup>60</sup> kdy se zmiňuje o přísném zákazu nosit při karnevalových oslavách zbraň, aby nedocházelo k vraždám, které i tak v tomto období prudce stoupají.

Předjeme však od všeobecných karnevalových/masopustních projevů k projevům lokálního charakteru, tedy takovým, které nesl masopust na našem území. Čeněk Zíbrt podává několik možných výkladů, odkud se mohl masopust u nás vzít. Buďto byl přenesen ze zvyků pohanských,<sup>61</sup> a nebo vznikl až v kultuře křesťanské. Zíbrt sám se nechce pouštět do úvah, odkud se mohl slovanský masopust vzít, poněvadž se nemůžeme, dle jeho názoru, dobrat žádných relevantních výsledků a vždy bychom se pohybovali pouze v rovinách

---

<sup>57</sup> Samotná podstata tohoto svátku v sobě nese mnoho ambivalentních prvků, kterými jsou mimo jiné i střídání dvou období, tedy období oslav a období postního. Proměna nebyla jednoduchá, jelikož karneval/masopust se nechtěl vzdát své vlády a svedl v samém závěru s postem boj o svoji vládu. Tyto prvky se objevovaly v mnoha obměnách ve výtvarném umění raně novověké Evropy zcela běžně [obr. 03-05].

<sup>58</sup> Viz Ladurie (pozn. 11).

<sup>59</sup> Viz Šroněk (pozn. 18).

<sup>60</sup> Více Goethe, Římský Karneval, in: Michail Michajlovič Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007 s. 449 - 471.

<sup>61</sup> U pohanů pak mohl vzniknout z bakchanálií, luperkálií nebo z projevů a oslav jiného národního pohanského náboženství.

spekulací.<sup>62</sup> Důležité, i bez určení původu masopustních obyčejů, je to, že byl velmi brzo implementován do lidové kultury a stal se její nedílnou součástí. První zmínky o masopustu slaveném na našem území se dochovaly ve spisech Vlacha Henrica de Isernia pracujícího ve službách Přemysla II. (druhá pol. 13. stol.).<sup>63</sup> Masopustní oslavy pak až téměř do století devatenáctého velice silně prostupují skrze naši „českou“ kulturu a máme o nich záznamy i z doby vzniku Rvačovského knihy *Massopust*.<sup>64</sup> Čeněk Zíbrt podává ve svých spisech<sup>65</sup> velice podrobnou analýzu obyčejů a kulturního kontextu fenoménu jménem Masopust a dokonce uvádí i několik možných příkladů původu masopustních oslav na našem území.

Nepovažuji tím pádem za nezbytné zde předkládat výsledky jeho studií, které jsou dostupné i v českém jazyce. Toto téma navíc ani není ústředním zaměřením mé práce a pro podrobnější analýzu zmíněné problematiky by musela vzniknout zcela samostatná studie, která je momentálně nad rámec mé bakalářské práce. Kapitola tak pouze slouží jako uvedení do kontextu masopustních oslav, které Rvačovský parafrázovaně použil jako nosné téma svého mravokárného spisu *Massopust*.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Čeněk Zíbrt, *Masopust*, in: *Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prstonárodní pokud o nich vypravují písemné památky až po náš věk – příspěvek ke kulturním dějinám českým*, Praha 1889, s. 17-45.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Václav Březan v knize *Život Petra Voka* popisuje masopustní oslavu, kterou Petr Vok slavil se svým bratrem, manželkami a hrabětem z Kasoldu (viz *ibidem*).

<sup>65</sup> Viz Zíbrt, *Masopust* (pozn. 69); Viz Zíbrt, *Veselé chvíle v životě lidu českého* (pozn. 12).

<sup>66</sup> Využití masopustu, respektive nešvarů, které tento svátek prezentuje jako hlavní dějové linky je celkem nasnadě. Rvačovský na něm může zprostředkovaně poukázat na nešvary, proti kterým ve své mravouce brojí a navíc je pomocí festivalových projevů lidové kultury dostává do mnohem srozumitelnější a hmatatelnější roviny.

### 1.3 Úvod do problematiky Rvačovského textu

Jedním z nejdůležitějších a zároveň i bazálních textů, které nám slouží jako matrix k interpretaci narativních rovin doprovodných ilustrací, je samotná kniha Vavřince Leandra Rvačovského *Massopust : Knijha o vwedenij w prawau a Bohu milau pobožnost, skrz kratochwilné o Dwanácti Synech Massopustowých, Patryarssých Pekelnijch, rozgijmánij : Spasytedlná naučenij dáwagijc, proč se gegich towaryštwij wssyckni warowati magij, nynj w nowě wydaná /, od Kněze Wawřince Leandra Rwačovského z Raudnice, Děkana w Městě Slaném*<sup>67</sup> (dále jen *Massopust*). Než se pustíme do formulace několika literárních termínů, jež budu ve své práci používat, poukáži na určité části vhodné i k praktickému využití při procesech interpretace vizuálního materiálu. Nejprve však představme osobu samotného autora a kontext doby vzniku díla.

Vavřinec Leander Rvačovský se narodil v Roudnici roku 1525. Počáteční fáze jeho života nejsou prokazatelně doloženy. Pravděpodobně prošel základním vzděláním a následně mohl studovat na pražské univerzitě, kde však nedosáhl bakalářského titulu. Do roku 1555 vychovává potomka těšínského knížete Václava, jako guvernanta byl ve svém mládí zaměstnán taktéž u Zdenka z Valdštejna. Roku 1565 nacházíme první opravdu doložitelné informace o získání přídomku z Rvačova,<sup>68</sup> jež mu byl udělen císařem Maxmiliánem II.. V tomto roce byl taktéž Rvačovský vysvěcen na utrakvistického kněze. Po roce 1570 působí jako farář v Moravských Budějovicích, poté od roku 1573 v Jaroměřicích, v Krhové u Valašského Meziříčí je doložen roku 1575, rok poté v Jevíčku, 1580 byl děkanem ve Slaném, v Kostelci nad Labem do roku 1584 spravuje faru. Jeho působení je doložitelné i ve městech Bohdanči, Lužicích, Novém Bydžově a Lounech. Okolo roku 1591 se měl stát děkanem

---

<sup>67</sup> S velice zajímavou skutečností o možné předloze Rvačovského *Massopustu* nás seznamuje Čeněk Zíbrt. Poukazuje na starou italskou knihu patrně téhož obsahu, s názvem: „Carneval tragicomedia de Squadrate Carneval et di Madonna Quaresma, Brescia, per Giac. Turlino.“ K textu se však Zíbrtovi nepodařilo dostat a jedná se pouze o zmínku, kterou v téměř nezměněné podobě prezentují zde. (Viz Zíbrt, *Masopust* (pozn. 69).

<sup>68</sup> V šestnáctém století se velice rozmohla móda erbovních přídomků, zajímavým aspektem Rvačovského počínání je však fakt, kdy tento trend ve své knize *Massopust* kritizuje.

v Táboře, avšak jeho přítomnost zde není doložena. Zemřel někdy po 23. 4. 1591.

Charakteristika Rvačovského temperamentu by se dala zařadit do schématu cholerické osobnosti, jež velice často vedla spory s vrchností i ostatním klérem. Tento fakt se pravděpodobně odráží u častých změn místa výkonu duchovní služby, kterou doprovázejí hádky kvůli dluhům a násilnému chování, což vedlo dokonce k dočasnému zákazu kazatelské činnosti.

Prvním vydaným dílem tohoto autora byl v roce 1577 mravoučný spis s názvem: *Zlatá knížka o hotovení proti nepříteli d'áblu a jeho holomkům*, vydaný v Olomouci u tiskaře Fridricha Milichthalera. V roce 1580 vychází, pro nás nejdůležitější, již výše zmíněný spis *Massopust*. Tisk byl vyhotoven v Praze u tiskaře Jiřího Melantricha z Aventina. Rvačovský roku 1585 dokončuje Výklad na modlitbu Páně, kterou můžeme označit za jeho poslední doložené dílo, které opět nese charakteristické znaky mravoučné literatury a jehož koncepce nese znaky kazatelské činnosti autora.<sup>69</sup>

Navraťme se však k samotnému textu knihy *Massopust*. Strukturální schéma výstavby textu bylo rozděleno do osmi částí (první dedikační, předmluvy a následujících šesti artikulů). Ústředním tématem a primární sémantickou rovinou je mravokárný příběh<sup>70</sup> Masopusta a jeho dvanácti synů, kteří nesou velmi příznačná jména nejrozšířenějších lidských nešvarů.<sup>71</sup> Podkladem pro vytvoření spisu se stává několik ústředních pretextů, jimž dominuje samotné Písmo svaté (převážně Starý zákon), z něhož nalézáme snad nejvíce uvedených intertextových odkazů v *Massopustu*. Rvačovský se zde také v několika případech odvolává na autority a filosofy, mezi kterými dominuje zejména jméno Jana Zlatoústého. Tyto tendence byly v humanistické literatuře

---

<sup>69</sup> Veškeré životopisné údaje jsou přebrány z knihy: Viz Rvačovský (pozn. 7), s. 543 a následující.

<sup>70</sup> Petr Voit upozorňuje na to, že díky beletrizaci celkem jedenasedmdesáti exempel, která jsou v textu obsažena, se charakter částečně přesouvá z formy nábožensko-vzdělávací do oblasti zábavné literatury (Petr Voit, *Masopust* (pozn. 8).

<sup>71</sup> Soběhrd, Lakomec, Nádherný, Vožravec, Vzteklik, Pochlebník, Závistník, Klevetník, Všetýčka, Lench, Darmotlach a Lhář.

velice oblíbeným prvkem dodávajícím samotnému dílu na vážnosti.<sup>72</sup> Důležitým aspektem pomáhajícím nám k budoucímu pochopení některých obsažených pasáží a zároveň směřujícím k finálnímu cíli mé práce, jímž je samotná interpretace doprovodných ilustrací, bude definice dvou literárních pojmů využívaných autorem při výstavbě díla.

Exemplum<sup>73</sup> je v tomto případě snad nepoužívanější stavební prvek knihy. Tento pojem má své kořeny v latinském jazyce a můžeme ho přeložit jako příklad, vzor nebo ukázka. Teorie literatury ho poté definuje jako kratší literární útvar prozaického charakteru poukazujícího na nepřístupné nebo nevhodné chování jedince či skupiny. Jeho původ nalézáme v antickém světě a je znám ve spojení s rétorikou. Encyklopedie literárních žánrů definuje tento pojem takto:

*I.: „Exemplum z jiných literárních žánrů (či po paměti tradovaný příběh), které se osamostatnilo jako svébytný literární žánr, tvořící potenciální součást kázání nebo jiného literárního díla; formou krátkého, k tomu účelu stylisticky upraveného konkrétního příběhu induktivně dokazuje obecnou tezi.“<sup>74</sup>*

Dle mého názoru Exemplum v našem případě mimo jiné slouží i k upevnění věrohodnosti mravokárného díla. Referenční odkazy tak zde totiž navíc zaujmají rovinu odvolávající se, na již společensky zakotvenou skutečnost existující v mimočasové rovině ústní lidové slovesnosti, považované velice často za dogmatickou realitu neměnné hodnoty a dodávající na „vážnosti“ textu samotného.

Druhým pojmem je v tomto případě intertextualita nám blíže známá z postmoderního a postpostmoderního umění.<sup>75</sup> Intertextualita by se v tomto

---

<sup>72</sup> Podobný názor je taktéž možno zaujmout k dedikační pasáži v níž Rvačovský uvádí, že dílo bylo tvořeno v období sedmi let, při níž zrálo. Touto formulí mu opět dodává na vážnosti a upozorňuje i na jeho vytříbenost.

<sup>73</sup> Samotný Rvačovský nepoužívá termínu Exempla a nahrazuje ho výrazem Historiae, který byl poplatný dobovým literárním tendencím (viz Voit, Masopust (pozn. 8).

<sup>74</sup> Dagmar Mocná - Josef Peterka., *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha 2004, cit. s. 183.

<sup>75</sup> Umění navazující na postmodernu, tento termín však zatím nevešel do dogmatu vývojové linie dějin umění a neustále prochází fází své emancipace.

případě dala definovat jako: „Literatura udělaná z literatury“.<sup>76</sup> V našem případě však musíme spíše pracovat s pojmem intertextovost<sup>77</sup> vytvářející v textu přímé či pouze okrajové návaznosti na již existující dílo.<sup>78</sup> Pokud tedy pracujeme s těmito předpoklady, musíme taktéž definovat pojem pretext zastupujícím v tomto případě původní zdrojový text, k němuž vedou referenční a intertextuální odkazy. Problém pretextu však tkví v jeho sémantické mnohoznačnosti, kdy je vytržena původní významová rovina z celkového kontextu a pretext tak najednou může zastupovat zcela jiné významové charakteristiky. Navíc se na konečném dekodování významu podílí taktéž subjekt perceptora.<sup>79</sup> Velice důležitým je proto analyzovat nejenom text knihy samotné, ale taktéž rozsáhlá analýza pretextových množin.

V posledních několika odstavcích této kapitoly by bylo vhodné se věnovat rozboru dějových aspektů, pro nás důležitých pasáží, prvního a šestého artikulu knihy *Massopust*, vztahujících se k níže popisovaným ilustracím. Avšak kritické zhodnocení z literárního hlediska bylo již mnohokrát vytvořeno jinými povolanějšími autory zabývajícími se primárně tímto oborem. Proto zde místo rozboru a převyprávění dějové linie pouze poskytnu odkaz na diplomovou práci Lenky Osičkové,<sup>80</sup> s jejímž postupem se ztotožňuji a která mi částečně i sloužila jako podkladový materiál této kapitoly.

---

<sup>76</sup> Renate Lachmannová, *Paměť a literatura*, In: Česká literatura, roč. 42. Praha: 1994. s. 14.

<sup>77</sup> Jiří Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha 1996.

<sup>78</sup> V našem případě bychom pojem intertextovost mohli snad zařadit do podobné sémantické roviny jako parafráze.

<sup>79</sup> Jako jeden z nejlepších příkladů může sloužit text samotné bible obsahující v primární linii hned několik možných pohledových rovin, jakými jsou teologie, historie, literatura, antropologie, etc. Složitější je ovšem sekundární význam, který je podsložkou, obsaženou ve všech primárních interpretačních rovinách. V sekundární fázi se totiž dostáváme od obecné intersubjektivní polohy ke zcela subjektivním procesům odehrávajícím se v mozku receptora, který je ovlivňován prizmatem kultury, v níž se vyskytuje a navíc prošel i procesem enkulturace. Konečné pochopení a celkové vnímání, na úrovni jedince, je však ve většině případů zcela subjektivním procesem.

<sup>80</sup> Viz Osičková (pozn. 6).

## 1.4 Autorství, Konceptor a výběr ilustrací

Klasické dějiny umění od dob svého vzniku až po současnost kladly téměř vždy hlavní důraz na autorství umělce, který dílo stvořil. Pokud nebylo možno umělce pojmenovat plným jménem, byla snaha alespoň určit okruh děl vzniklých jeho rukou nebo v jeho dílně a pojmenovat je podle nejvýznamnějšího díla a vytáhnout autora částečně z anonymity.<sup>81</sup> Má studie se bude částečně snažit navázat na tuto tradici, i když v případě materiálu a metod, se kterými pracuji, je autorství z hlediska vizuality méně podstatné a bylo by pro mne větší satisfakcí přesně pojmenovat konceptora, tedy ideového tvůrce, který podklady a materiál pro symbolické roviny ilustrací zpracoval.

Petr Voit v *Encyklopedii Knihy*<sup>82</sup> hovoří o snaze Melantrichovy tiskárny vyrovnat se grafickým doprovodem svých tisků zahraniční konkurenci, a proto využívá služeb cizích malířů, kreslířů a řezačů, ale také se obrací i na domácí umělce. V případě knihy Vavřince Leandra Rvačovského, v níž se objevuje celkem dvanáct čtvercových ilustrací synů Massopustových a dvě celostránkové ilustrace Massopusta a jeho pohřbu, se jedná o nově vzniklé štočky řezané navíc nejspíše na našem území. Voit sám nepřichází s žádným konkrétním autorstvím a připisuje dílo anonymovi.<sup>83</sup> Kvalitativní úroveň štoček je velice vysoká. Rytec zde předvádí velmi povedené realistické a zároveň často i karikující ilustrace, které těží z ornamentiky tehdejších karnevalových masek<sup>84</sup>. Já sám bych ilustrace jednoznačně nepovažoval za vzniklé na našem území a dokonce bych si dovolil tvrdit, že mohou pocházet z německého, respektive norimberského prostředí, nebo od autora silně ovlivněného grafickou tvorbou z tohoto

---

<sup>81</sup> Nejlepším příkladem nám budiž celá řada umělců středověku jakými byli Mistr Vyšebrodský, Mistr týnského Ukřižování a jiní.

<sup>82</sup> Viz Voit, *Encyklopedie Knihy* (pozn. 19).

<sup>83</sup> Určení autorství je také ztíženo nepřítomností jakéhokoli monogramu na vlastních tiscích.

<sup>84</sup> Viz Voit, *Encyklopedie Knihy* (pozn. 19).

regionu. Práce autora ilustrací by se dala přirovnat k dílům Erharda Schoena,<sup>85</sup> Hanse Baldunga Griena nebo Urse Grafa. Nechci zde tvrdit, že jeden z této trojice by mohl být autorem, což je i díky odhadované době vzniku grafik částečně vyloučené. Poukazuji pouze na to, že náš anonym mohl pracovat pod jejich vlivem. Celkově tak považuji kvalitu vizuálního zpracování za velice nadprůměrnou a zařadil bych ji na podobnou kvalitativní úroveň, jaká vznikala v 16. století na německém území.

Úloha konceptora, jak jsem již výše zmínil, je pro mou analýzu daleko důležitější, avšak ani zde nemohu předložit konkrétní jméno osoby stojící za kompletním návrhem sémantického slovníku našich štočků. Konceptor nejspíš grafikovi předkládal kompletní ideovou předlohu, podle níž byla ilustrace následně zhotovena. Mé uvažování, díky jednotě a propojenosti narativních rovin s textem, vedlo k Rvačovskému. Jsem přesvědčen, že pokud konceptor a Rvačovský nejsou jedna a táž osoba, tak Rvačovský alespoň z velké části konceptora ovlivňoval.<sup>86</sup> Ideové a narativní zaměření jednotlivých ilustrací by se dalo rozdělit do několika celků, které shrnuji v závěru práce.

Vzhledem k celkovému rozsahu a nastavenému omezení bakalářské práce jsem vybral pouze tři ilustrační grafiky z patnácti doprovodných dřevořezových folií nacházejících se v knize *Massopust*. Výběr byl podmíněn několika důležitými aspekty. Primární selekce byla činěna pouze z dvanácti dřevořezů synů *Massopustových*. Samotná grafická folia, jak bylo naznačeno výše, se dají rozdělit do tří kompozičních narativních celků, což bylo další a zároveň i klíčové kritérium podmiňující výběr grafických listů. Poslední, terciární kritérium, které je navíc subjektivní, byl i můj vlastní vkus. Výsledkem jsou tedy analýzy tří grafik se jmény *Lenoch*, *Vzteklík* a *Darmotlach* prezentované v následujících kapitolách.

---

<sup>85</sup> Zajímavá je Schoenova návaznost na české prostředí (ilustrace titulní stránky knihy: *Frantova Práva* tištěná v Norimberku v roce 1518). Tyto návaznosti by bylo zajisté velmi dobré v budoucnu zpracovat, avšak aktuálně jsou nad rámec mé studie.

<sup>86</sup> Z tohoto důvodu se na mnoha místech výraz konceptor ztotožňuje s osobou Rvačovského a naopak.



## 2.0 Ikonosémantická metoda

Metoda vybraná pro práci se řadí k nejdůležitějším předpokladům každé serióznější studie. Z tohoto důvodu jsem se rozhodl věnovat samostatnou kapitolu tématu metody. Dalším motivačním prvkem je pak i částečná absence<sup>87</sup> angloamerických metodologických přístupů v českých dějinách umění, a proto považuji za nezbytné podrobit metodu analýzy alespoň částečnému rozboru.

Hlavním cílem a celkovým badatelským zaměřením je analýza a rozbor doprovodných ilustrací v díle *Massopust* Vavřince Leandra Rvačovského. Bylo by logicky nasnadě použít ikonografickou a ikonologickou metodu prof. E. Panofského bez jakékoli formální úpravy. Dovolil jsem si však do ní zařadit poznatky a změny, které se v dějinách umění za čtyři dekády od její formulace objevily, a ovlivnily vnímání některých klíčových prvků, zvláště pak metod interpretačních, které však jsou vždy aspoň částečně ovlivněny Panofského převratným přístupem. Do své metody zařazuji některé postupy z jazykové sémantiky, respektive kladu důraz na kontext „slov“ - v našem případě *znaků*, které dostávají význam až po zařazení do většího celku. Taktéž jsou navíc ovlivněny z velké části osobou vnímatele a to na základě osobních neobjektivních zkušeností, ale i na základě *kulturní encyklopedie*,<sup>88</sup> tudíž relativně objektivní skutečnosti.

Na samém začátku je však velice důležité abych rozebral samotný pojem *znak*<sup>89</sup> a souvislosti, které se na něj při interpretaci váží. Také je potřeba ukázat,

---

<sup>87</sup> S prosakováním angloamerických metod spjatých částečně s „novým“ oborem visual studies se v české literatuře můžeme setkat jen u několika autorů, mezi které patří například: prof. Milena Bartlová, Marta Filipová, nebo PhDr. Ladislav Kesner.

<sup>88</sup> Pojem *kulturní encyklopedie* označuje referenční odkaz uvnitř díla, nebo i skrze filosofické (ale i jakékoli jiné) uvažování, k entitám a prvkům „aktuálního/dobového“ světa v rámci kulturních interakcí. *Kulturní encyklopedii* by bylo možné chápat jako vágnější intertextový, či *pictodeixistický* odkaz, který není těsně svázaný s jiným dílem, ale pouze s „ideou“ zakotvenou v kulturním cítění a myšlení určité společnosti. (Petr Bílek, *Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?*, in: *Jazyk reprezentace*, (eds.) Veronika Vebrová — Petr Bílek — Vladimír Papoušek — David Skalický, Praha 2012).

<sup>89</sup> Mé uvažování o problematice znaku a významu ovlivnily lingvistické a filosofické studie Rosalind Kraussové (viz Krauss (pozn. 51)), a Charlese Sanderse Peirce, (viz Peirce (pozn. 52)), Ludwiga Wittgensteina (viz Wittgenstein (pozn. 53)).

jak důležitou roli hraje kauzalita v interpretaci a jaké faktory ji ovlivňují. Znakem v případě modu vizuálního rozlišování je rozpoznávání určitého seskupení forem (čar nebo pigmentových skvrn) do podoby ikónu.

*Ikón* je poté taková objektová jednotka (v našem případě vizuálního charakteru), která odkazuje kamsi do světa platónských *idejí* (představme si vyobrazení, které nám svou podobou bude vytvářet v myšlení obraz opice, tento znak opice se stává ikonickým vyobrazením, které nám nepodává vjem určité opice, ale pouze funguje jako formální představa kdesi v rovinách platónských *idejí*). *Ikón* navíc není nějak spojen s tímto objektem, který reprezentuje. V mysli nám pouze vytanou kvality, které analogicky utvoří spojení mezi ideou a objektem. Je zde tedy pouze podobnost na základě formy.<sup>90</sup> *Ikón* je tedy jakási analogická forma, jež se uplatňuje v *pre-ikonografické* interpretaci, o které bude řeč níže.

*Index* je znakem určité reprezentace, nemusí se k objektu přímo vztahovat na základě vizuálních podobností, ale jeho asociace může být tvořena obecnými rysy objektu, nebo dokonce vznikat až ve spojitosti s pamětí a smysly recipienta tohoto vjemu<sup>91</sup>. Inu *index* je tedy druhostí znaku a rozvíjí prvost, kterou je *ikón*. V prostoru vizuální kultury je pak možno *index* (tedy znak, kterému byla přiřazena jeho prvost, tzn. *ikón*) interpretovat až v souvztažnosti mezi *indexem* a ostatními *ikóny* ho obklopujícími, nebo i popisky jemu přiřazenými<sup>92</sup> (zde se opět objevuje analogické spojení, tentokrát však s *ikonografickou* metodou, kdy je určitému seskupení *ikónů* přisouzen určitý *indexický* význam). Samostatně stojící *indexický* znak se stává pouhým *Shiftem*<sup>93</sup> čekajícím na své významové obsazení, jež mu je dáno kontextem.

*Symbol* je znak, je chápán nebo interpretován na základě jistého úzu, přirozeného nebo konvenčního charakteru a to bez ohledu na motivy, které původně určily jeho volbu.<sup>94</sup> *Symbol* je pro vizuální kulturu nejdůležitější znakovou jednotkou, avšak pro lepší pochopení jsem musel uvést i pojmy *ikón* a *index*. Na rozdíl od lingvistiky bych si dovilil rozvinout pro naši potřebu *symbol* do dvou kategorií. První kategorii nazývejme například *symbolem α*. *Symbol α* je tvořen na základě

---

<sup>90</sup> Viz Peirce (pozn. 52).

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Viz Krauss (pozn. 51).

<sup>93</sup> O Shiftu viz ibidem.

<sup>94</sup> Viz Peirce (pozn. 52).

všeobecné *kulturní encyklopedie* a je na ní přímo závislý. Interpretace vzniká na základě *topoi*<sup>95</sup> (k objasnění charakteru obsahu potřebujeme *kulturní dekodér*, který je nám dán na základě naší *enkulturace*, tzn. je převzat z institucionalizované zásobnice a je kódován; k dekódování dochází na základě výše zmíněné kulturní asociace). *Symbol  $\alpha$*  je dominantním *indexem* a při pozorování určitého znaku nám v převážné většině vytane na mysli význam, který by se dal chápat jako dominantní, či dogmatický pro tu kterou kulturu. Druhou kategorií bude *symbol  $\beta$* , respektive i celá skupina *symbolu  $\beta$* . Tyto symboly by se daly označit jako významové celky, které nejsou v aktuální společnosti dominantní, avšak existují. *Symbol  $\beta$*  se může kdykoli stát *symbolem  $\alpha$*  a na jeho pozici ho vystřídat. *Symbol  $\alpha$*  je vždy pouze jeden. *Symbols  $\beta$*  mohou však být mnohočetné. *Symbol* je také jako celek závislý na svém „*tady a ted*“.<sup>96</sup> Pokud je mu jeho „*tady a ted*“ odebráno, stává se opět jen symbolem. *Symbol* je tedy možno interpretovat v juxtapozici času opět jako *Shift*, který čeká na své naplnění. *Symbol* totiž ve své podstatě může nést jakýkoli symbolický význam v závislosti na kultuře a čase, ve kterém se vyskytuje. *Symbol* je pak také z hlediska času živoucím organismem, který zaniká a vzniká, který se vyvíjí z jiných znaků, obzvláště pak z *ikónů*, nebo složitějších znakových permutací, které mají současně povahu *ikónů* i *symbolů*. Pokud tedy vzniká nový symbol, tak pouze ze symbolů jiných. *Omne symbolum de simbolo*.<sup>97</sup>

*Samotný znak je tedy buďto ikónem, indexem, nebo symbolem.*

Navraťme se ještě k všeobecné problematice *ikonografické* a *ikonologické* interpretace současné doby, se kterou se dnes a denně setkáváme v mnohých publikacích a studiích. Ať už studiích tematicky specializovaných či „univerzalisticky“ míněných slovníků. Ty se neustále drží principů popisujících jednotlivé vizuální pasáže, často bez ohledu na původní dobový matrix kontextu znaků, ze kterého se skládala metaforická řeč symbolů (obzvláště středověkých a raně novověkých). K tomuto zkreslení vede i snaha mnoha současných autorů (v celosvětovém i našem kontextu) o vytvoření univerzální množiny sémantických znakových slovníků propůjčujících velice často jejich čtenáři pocit dogma-

<sup>95</sup> Pevná klíše nebo myšlenkově výrazová schémata společná celé kulturní oblasti.

<sup>96</sup> Viz Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Harvard 2008.

<sup>97</sup> Viz Peirce (pozn. 52).

tického pramenného zdroje<sup>98</sup> a ne pouze referenčního zdroje pro další bádání. Tak dochází u čtenářů k dezinterpretaci a osvojování si téměř identického významového aparátu bez jemných nuancí, které mu byly mnohdy vzaty spektrem autorů *univerzalistického* vnímání.<sup>99</sup> Raně novověký i středověký *sémantický slovník*<sup>100</sup> využívaný autory této historické epochy je univerzalistický však pouze částečně, v rovině markantních ustálených symbolů, ať už *intersubjektivního* charakteru (*symbol α*), nebo znaků významově jasných pouze určité skupině lidí (*symbol β*). Dalším často opomíjeným aspektem je pak možnost polyvalentní interpretace tak vlastní pro všechny aspekty slovesné, ale i vizuální kultury, a tím pádem i její mnohovrstevnatost. Nejlépe poukázat na tuto *polyvalentnost* můžeme na příkladu pavího pera, kdy v mnoha výkladových slovnících nacházíme základní ikonografickou rovinu odkazující na Pýchu a Závist.<sup>101</sup> Zároveň se však můžeme taktéž setkat se symbolikou vztahující se k nesmrtelnosti, vycházející z antické tradice, ve které se věřilo, že se paví maso nekazí, a pozdější ikonografie je tak díky této skutečnosti vztahována ke Kristovu zmrtvýchvstání.<sup>102</sup> Jedním z dalších významů, který bývá opomíjen, může být i odkaz na spánek, či zahálku jím způsobenou.<sup>103</sup> Pokud nahlédneme do středověkých bestiářů, může se nám stát, že se neshodnou v podstatě se žádnou z těchto interpretací, či jen v marginálním průniku.<sup>104</sup> Dá se nalézt i mnoho jiných sémantických znakových nuancí vzniklých na úrovni malého kolektivu, které rozpoznáváme až při zevrubném zkoumání dané skupiny. Za příklad jsem vybral jen pár nejobecnějších „euroamerických“ intersubjektivních významů pavího pera. Na ukázce vidíme jak jednoduché je dopustit se dezinterpretace bez zařazování jednotlivých znaků do celkového kontextu a kulturně historického vnímání, obohaceného navíc částečně i o úhel pohledu její vlastní dobové epistémé.

---

<sup>98</sup> Snad i díky vlastní pohodlnosti.

<sup>99</sup> Více kniha Mileny Bartlové (zejména kap. 3.), která mi zde slouží jako inspirační zdroj shodující se s mými závěry. Viz Bartlová (pozn. 14).

<sup>100</sup> Snažím se zde nepoužívat výrazu ikonografie, jež dnes může díky výše zmíněným argumentům nabývat roviny, které se snažím aspoň částečně vyvarovat.

<sup>101</sup> Viz Rulíšek (pozn. 29).

<sup>102</sup> Ibidem. — Viz Hall (pozn. 27).

<sup>103</sup> Viz Naso (pozn. 41).

<sup>104</sup> Viz Hadravová (pozn. 22). — Viz Bingen (pozn. 23).

Pro literární sémantiku jsou důležitá slova a jimi nesené významy, které však nejsou univerzalistické, ale velice často dostávají určitý význam až v kontextu celku.<sup>105</sup> Pokud pracujeme s hmotným obrazovým materiálem a používáme sémantickou interpretaci z hlediska *ikonografie*, dostáváme se k bodu, v němž je předmět pouze vnějším projevem určitého sémantického, tedy symbolického významu, často intersubjektivního dobového charakteru, ovšem ne univerzálního významu. Samotný *symbol* nebo jeho *ikonografický* význam dostává možnost „objektivní interpretace“ až v rámci určitého celku, avšak ne opět zcela univerzalistického charakteru. „*Sémantickou ikonografií*“ bych chtěl vystavit podrobnější analýze. Metoda samotná je silně inspirována ikonografickou a ikonologickou metodou prof. Ervina Panofského.

*Pre-ikonografický* popis je shodný s primární rovinou „sémantické ikonografie“. <sup>106</sup> V obou interpretačních případech dochází k určení kulturně intersubjektivní významové roviny znaku zastupujícího obecný sémantický význam. To znamená: z uskupení barevných skvrn či linií nám vzniká určitý tvar, kterému jsme schopni přiřadit některou „obecnou“ kategorii nebo příslušnost k určitému hmotnému projevu reality.<sup>107</sup> Dá se tedy nazývat *ikónickým* rozpoznáváním.

Sekundárně Panofský přistupuje k *ikonografickému* rozboru, ve kterém dle uskupení znaků analyzovaných v *pre-ikonografickém* čtení určuje všeobecnou ikonografii námětu (například podle kopí a draka = sv. Jiří zabíjí draka, nebo žena s ozubeným kolem a mečem = sv. Kateřina). Zde se metoda „*sémantické ikonografie*“ liší. Jsem toho názoru, že univerzalistické čtení, i když vychází z našich předešlých zkušeností s podobným, nebo dokonce vizuálně identickým materiálem, nás již na tomto místě může uvést v omyl, který vyústí v naprostou dezinterpretaci v terciární rovině rozboru.<sup>108</sup> Samotná *ikonografická analýza* pracuje pře-

---

<sup>105</sup> Viz Wittgenstein (pozn. 53).

<sup>106</sup> Naprostá shoda s pre-ikonografickým rozbohem E. Panofského.

<sup>107</sup> Problém však nastává, pokud na tomto místě pracujeme s poznatky moderní neurovědy a teorií vnímání na úrovni jedince, ke které se vyjadřuje Ernst Hans Gombrich (viz Gombrich (pozn. 46)). Pracujeme zde ovšem se zjednodušeným předpokladem, ve kterém je obecné vnímání zdravých jedinců jedné kultury v určitém časovém výseku dějinné doby v celkové shodě a dochází pouze k marginálním odchylkám neovlivňujícím obecné určení znaku.

<sup>108</sup> Navíc zde musíme počítat i s existencí materiálů určených pro úzký okruh vnímatelů a jejich ovlivněním například historickými, sociálními, nebo jinými velice proměnnými podmínkami, které se

vážně s předpokladem existence dogmaticky daných znakových referentů, které jsou sice částečně aplikovatelné, a to pouze na nejstálenější majoritní ikonografické motivy, avšak i v tomto případě existuje celá řada výjimek. U minoritních ikonografických motivů jsou pak z velké části naprosto nepoužitelné. Pro lepší pochopení se opět musím vrátit k L. Wittgensteinovi.<sup>109</sup> Představme si existenci určitého pojmu nebo obrazové jednotky, tato jednotka nám bude evokovat určitou ideu, již máme zakořeněnou v našem jazyce<sup>110</sup> (tzn. v mysli se nám objeví jisté schéma). Toto schéma však nedokáže zachytit jeho pravý význam bez kontextu celku. Jako příklad si vezměme samotné slovo jazyk, který může být sám o sobě nositelem několika naprosto odlišných interpretací.

*Co jsme si pod pojmem jazyk představili?! Jazyk jako orgán napomáhající mluvení?! Jazyk z hlediska biologického?! Jazyk jako lingvistickou jednotku, nebo jazyk v botě?!*

Na tomto místě vyvstává otázka, co mají tyto lingvistické hříčky společného s ikonografií? Nesmíme zapomínat, že i vizuální materiál se může velice snadno dostat do pozice interpretačního zkreslení, kdy původní myšlenka (jednotka) byla vytržena ze svého kontextu (tzn. z vizuální souvztažnosti fungující v daném smyslu pouze v závislosti na ostatních znakových jednotkách ji obklopujících, avšak nejenom v rámci jednoho celku, ale také v rámci kontextu celé skupiny).<sup>111</sup> Pokud si tato tvrzení vztáhneme k vizuálnímu materiálu, může „Objekt“ na obrázku číslo jedna [obr. 01] nést hned několik významových rovin závisících na okolnostech své interpretace. Může být vnímán klidně jako skleněná kostka, převrácená bedna, nebo se také stane nositelem významu vyjadřujícím drátěnou konstrukci. Dokonce si ho v některých případech recipient interpretuje jako „tři prkna

---

mohly vyskytnout (více předmluva knihy R. W. Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford 1994).

<sup>109</sup> Viz Wittgenstein (pozn. 53).

<sup>110</sup> Jako třináct osob sedících u jednoho stolu nám může vizuálně a na základě naší určité zkušenosti evokovat ikonografický motiv Poslední večeře, ale také by klidně mohl být vyobrazením určité skupiny třinácti přátel jen tak sedících u snídaně.

<sup>111</sup> Věta stojící sama o sobě, neboli vytržena z kontextu, může nabývat naprosto nového rozměru, který jí však v prvotním mínění nebyl dán.

tvořící jakýsi kout“. Všechna tato čtení jsou pravdivá a záleží pouze na kontextu, v jakém byl vizuální materiál představen recipientovi. Obrázek jedna je tedy *indexem* předmětu, který však ještě nemá význam, ten je mu dán až v kontextu. Pokud tento vjem stojí pouze jako samostatná jednotka, je vyprázdněn a stává se *Shiftem*. Stejným způsobem můžeme chápat i již výše zmíněný *symbol* pavího pera. Na tomto místě mě napadá ještě jeden naprosto extrémní případ a to význam slova „toto“, který ve své podstatě může označovat nebo vyjadřovat naprosto nepřebornou škálu významů a je pouze *Shiftem* čekajícím na své významové zařazení (tzn. je *posuvným znakem*).

Terciární přístup k obrazu je v Panofského případě *ikonologická interpretace*, kterou je možno provádět až na základě důkladné znalosti motivu a problematiky, kterou se zabýváme. Pokud se však dopustíme chyby v *ikonografickém* rozboru, je naše snažení *ikonologické* naprosto zbytečné. *Ikonologický* rozbor Panofského je víceméně pod vlivem jeho vlastní idealistické filosofie,<sup>112</sup> která počítá s ovlivněním významů na základě literárních zdrojů, a to převážně z řecké a římské tradice.<sup>113</sup> Dá se použít, avšak jen částečně, u rozboru děl renesanční epochy, ale i v tomto případě se musí nacházet na území Itálie. V případě práce s materiálem jiné dějinné a kulturní epochy<sup>114</sup> vystává mnoho potíží s jeho použitím, proto si dovoluji aplikovat mou metodu „*sémantické ikonografie*“.<sup>115</sup>

Pokud se tedy chceme zabývat raně novověkou, středověkou, nebo i starší ikonografií, nesmíme zapomínat na proměňování a polyvalentnost motivů v čase,

---

<sup>112</sup> Viz Scribner (pozn. 120).

<sup>113</sup> Ibidem.

<sup>114</sup> Př.: období reformace na geograficky odlišných místech Evropy (Německo x Anglie).

<sup>115</sup> Dovolil bych si pro zjednodušení použít přirovnání k rozlišování jazyka, kdy u recipienta dochází k analýze a pochopení jeho významu. Vynecháme primární rovinu, při které recipient rozpoznává rodinu jazyka (ugrofinská, slovanská etc.) a jazyk samotný (finština, ruština etc.). Toto rozpoznání by se dalo přirovnat k formě *pre-ikonografické* analýzy. Sekundárně recipient rozpoznává dialekt a v určitých složitějších případech i slang, a určuje pravděpodobný význam slova v tomto dialektu či slangu. Terciárně pak dochází ke čtení kontextu jednotlivých slov a přiřazování určitých významů tomu kterému slovu. Takto recipient může vytvořit „ucelenou“ významovou rovinu, ve které text čte a přiděluje mu částečně imanentní význam. Terciární přístup však není použitelný ve všech případech a je aplikovatelný pouze tehdy, když dokážeme rozpoznat jemné odchylky dialektu či slangu a zařadit je do kontextu vět. Taktéž jako symbol zastupuje určitý význam až na základě uceleného kontextu ostatních znaků, mezi které je zařazen, ale celkový kontext a terciární čtení je závislé na vizuálním „dialektu“ či „slangu“, a dal by se tudíž nazvat „epistémickým čtením“.

kteře se navíc snažíme číst skřze epistémé naší doby a vytrháváme je z jejich „*tady a ted*“. Předkládaná fakta taktěž úzce souvisí se zavádějícím momentem, jímž je i náš pohled skřze euroamerickou vizuální kulturu, která v nás ponechává jistý dojem univerzálnosti „našich“ „sémantických slovníků“ určujících fyzickou realitu, ve které se nacházíme. Z těchto tvrzení tedy vyplývá, že sekundární rovina „*sémantické ikonografie*“ se snaží již v této fázi o ucelený rozbor všech jednotlivých znaků na základě rozsáhlého zkoumání dobové filosofie, literatury, religio-nistiky, politicko-kulturního vývoje, *mikrohistorie*<sup>116</sup> a dalších oborů. Je zde možno namítnout, že valná většina dochovaných pramenů těch kterých dob pochází pouze od úzké skupiny vzdělané elity schopné číst a psát, která tvořila záznamy ovlivněné svým sociálním postavením. Domnívám se, že tyto jemné významové nuance byly primárně určeny pro elitní vrstvu recipientů a naopak všeobecná „*dogmatická ikonografie*“ a motivy spojené s lidovou kulturou byly určeny převažujícím „nevzdělaným“ masám, které je však byly schopny číst díky jejich univerzalistickému intersubjektivnímu charakteru sémantických znakových prostředků. Musíme tedy pracovat s pramennými zdroji a prameny multifokálního charakteru, ale i zde je důležitý kritický přístup při jejich výběru a hlavně čtení.

Posledním bodem,<sup>117</sup> tedy tercií, v „*sémantické ikonografii*“ je nejtěžší kontextuální zařazení znaků do komplexního významového celku. Tato analýza se musí podřizovat celkové znalosti kontextu vzniku díla a často se neobejde bez zdouhavých rozborů pramenů. Je také velice důležité určit skupinu recipientů, pro které je dílo určeno, a na tomto základě interpretovat symboly a znakové soustavy symbolů a nenarušit jemné předivo nesených významů. Terciární, ucelený výklad je tak použitelný jen pro určitou skupinu objektů, k níž máme dochovaný bohatý pramenný materiál nebo materiál pojednávající o skupině, pro kterou dílo vzniklo. To znamená, že u některých artefaktů můžeme pracovat pouze s primárním a sekundárním rozbořem. Jednou z námitek u terciárního rozbořu „*sémantické ikonografie*“ může být i poukazování na velice úzkou skupinu literárních pramenů, které se nám dochovaly, například k lidovým slavnostem, či k jiným kulturním interakcím. Na tomto místě přicházím s možností substituce pramenů ze starších, či mladších dob, ovšem pouze na poli již výše zmiňovaných

---

<sup>116</sup> Tak, jak je představena například Carlem Ginzburgem v knize *Sýr a červi* (Carlo Ginzburg. *Sýr a červi*, Praha 2000).

<sup>117</sup> Zde existuje opět velká podobnost s Panofského ikonologií.



kulturních interakcí. Předpokladem je *memetická teorie*<sup>118</sup> a setrvačnost kulturních *topoi*. V obou případech dochází k zachování nejsilnějších kulturních aspektů a jejich téměř neměnné podstaty, nebo jen k drobné mutaci v průběhu času. V případě středověku a raného novověku však musíme převážně pracovat s prameny předcházejícími období racionalismu a průmyslové revoluce 18. – 19. století.<sup>119</sup> V této epoše přestalo být místo pro „iracionální“ projevy kultury, o čemž svědčí i tento citát:

„Viděl již čtenář ohavné taneční masky indiánů? Vzdělaný čtenář je bude pozorovat se stejnou nechutí jako zprávy o čarodějnicích, čertovi, strašidlu: pryč s takovým snižováním lidského ducha!“<sup>120</sup>

Na základě argumentů nastíněných na několika předcházejících stranách jsem se rozhodl nepoužít tradiční interpretační metodu, ale multioborovou metodu upravené ikonografické a ikonologické analýzy, kterou nazývám „*sémantická ikonografie*“ a o níž se domnívám, že je schopna daleko lépe uchopit symboly a jejich významy v sémantickém matrixu reality určité doby či skupiny recipientů.

Jedním z dalších pojmů, který vznikl v průběhu psaní mé práce, je pojem „*pictus deixis*“, neboli obraz odkazující. Geneze tohoto termínu je opět založena na literární podstatě, poněvadž pojem *hypertext* jsem pro vizuální materiál považoval za zavádějící, a proto byl nahrazen výrazem „*pictus deixis*“. Jedná se o vizuální motiv, který svou přítomností odkazuje k jinému výjevu, vizuálnímu zdroji, nebo dokonce k určité kulturní *topoi*.

---

<sup>118</sup> Mem označuje kulturní jednotky šířené ve společnosti zpravidla lavinovým způsobem (není to však jejich podmínkou), které mají podobný charakter jako dominantní (sobecké) geny v biologii a jsou schopny šířit se a mutovat nezávisle na svém původním nositeli. Memy jsou schopny v rámci svého přežití sloučit se do větších životaschopnějších celků zvaných Memplexy. Je sice pravdou, že základním aspektem memu a memplexu je lavinovité šíření kulturních jednotek ve společnosti, ale také jejich přežívání a mnohdy jen omezená významová mutace v rámci delšího časového úseku v němž se vyskytují. (více k problematice: Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, New York City 1976. — Susan Blackmore, *Teorie memů. Kultura a její evoluce*, Praha 2001).

<sup>119</sup> Avšak i v tomto období existuje jistá skupina autorů zabývajících se lidovou kulturou a jejím zaznamenáváním (Čeněk Zíbrt).

<sup>120</sup> Emanuel Rádl (1935) [Zdroj: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/29233/erban-vit-mask-a-tvar-hra-s-identitou-v-mezikulturnich-promenach-in-ln>, vyhledáno 12. 4. 2013].

Doufám, že toto krátké shrnutí pomůže čtenáři nahlédnout hlouběji do mého uvažování a objasní některé otázky vyvstanuvší při čtení následujících tří kapitol zabírajících se analýzou tří různých doprovodných ilustrací z období raného novověku.

## 2.1 Vzteklik

Pátá ilustrace synů Massopustových je čtvercového formátu a je umístěna cca na středu obdélného folia. Nad ilustrací se nachází nápis: *Wfteklijk* a paginace stránky na témže řádku *CI*. O řádek níže *Wfteklijk. Pátý Syn Masfopuftův*. Pod grafikou pak: „*Ff Wijfo*:“.<sup>121</sup> Na grafice vidíme vypodobnění interiérové scény s šestíci mužských postav, čtyř okolo kulatého stolu a dvou v pozadí. Ústředním motivem je na levé straně za stolem stojící mužská postava ve zbroji, třímající v pravé ruce napřažené kopí, jehož hrot směřuje skrze kompozici celé scény k pravému okraji ilustrace. Hrot kopí je namířen proti hrudi muže v měšťanském oděvu. Tato mužská postava roztahuje ruce, jejichž dlaně směřují ven. Pravou ruku muže ve zbroji vede zoomorfní postava d'ábla tisknoucí se k jeho zádům. Tato dvojice se nachází na zdobeném křesle, u kterého leží lev. Na stole, umístěném kompozičně na střed scény, je postaveno jídlo. Za stolem, krom dvou mužských postav zmiňovaných výše, sedí ještě dvojice přihlížejících mužů v měšťanském oděvu. V pozadí scény se nachází poslední dva muži ve zbroji a představují nejspíše vojáky. Pozadí samotné je vytvářeno jemnými horizontálními liniemi a je zde tak vytvořena iluze hloubky zšeřelého interiérového prostoru. Dvojice „vojáků“ je tvořena kosým šrafováním, čímž je zřetelně rozpoznatelná od pozadí, i když má stejnou optickou světlost jako její okolí. Kompoziční výstavba a kompletní zpracování, obzvláště v detailech obličejových partií, jsou velice zdařilé. Za zmínku stojí i iluze prostorové hloubky vytvořená díky rozdílné tmavosti popředí a pozadí, které je podstatně ztmaveno díky velmi nahuštěnému šrafování. Tato tmavost a světlost odděluje velmi efektně přední a zadní plán kompozice. Celkově však grafika nevybočuje z kvalitativního zpracování ostatních ilustrací obsažených ve Rvačovského knize Massopust.

Ikonosémantická rovina ilustrace je z pohledu kompoziční výstavby grafického listu zcela jasná [obr. 01]. Rvačovský uvádí a dokonce popisuje děj, který se odehrál při hostině Alexandrově:

---

<sup>121</sup> Jedná se o typografickou značku odkazující k textu na následující straně.

*I.: „... Alexander pak jsa vesel, počal se příliš nad otce svého vypínati a svou udatnost a statečnost, sílu, štěstí, rekovství etc. až k nebi vychvalovati, čehož mu na větším díle pochlebníci ti, kteří spolu s ním hodovali, svou pochlebnou řečí potvrzovali. Jediný toliko z najpřednějších, najstarších a najvěrnějších jeho rad, Clitus jménem, (důvěře se dávné královské lásce, kterouž měl přede všemi u krále) památku Filippa otce králova zastával, slavné jeho skutky schvaluje, a Alexandra napomenul, aby ne tak otce svého zlehčoval. Kterýmžto slovy tak se pojednou rozhněval a popudil Alexander, že vytrhvkopí z ruky jednoho z služebníkův svých, hned tu za stolem Clita probodl, a za rekovství to maje, pověděl: Toť hle máš (prý) koláč za to, aby nadarmo otce mého nechválil.“<sup>122</sup>*

Vlastní ilustrace však obsahuje některé prvky, které můžeme podrobit zevrubnější analýze, a ty nám umožní komplexnější výklad a začlenění výjevu do dobové epistémé a navíc i částečné nahlédnutí do kulturní encyklopedie doby, v níž ilustrace vznikla.

Křesťanská morálka považuje hněv za jeden ze smrtelných hříchů. Rvačovský uvádí, že se jedná vedle pýchy, jejímž je synem,<sup>123</sup> o nejstarší hřích vzniklý v samotném ráji, který popouzel Lucifera proti bohu. Vyobrazování hněvu nebo vzteku by bylo možné zařadit k jednomu z nejpoblárnějších témat, se kterými se ve výtvarném umění setkáváme.<sup>124</sup> Existuje množství variant, které fungují jako personifikovaný obraz hněvu, či se vyskytují pouze narativně ilustrující scény z historie ukazující jeho projev. Jako příklad nám může sloužit starozákonní epizoda o Kainovi a Abelovi [obr. 03], či Davidu a Saulovi [obr. 04]. Zajímavým momentem je i zlost zatemňující mysl natolik, že osoba zasažena tímto citem obrací zbraň proti sobě samé [obr. 05], aby ublížila jiné bytosti. Ve Rvačovském se k tomu dočítáme toto:

---

<sup>122</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 207 - 208.

<sup>123</sup> Nejedná se o ojedinelý názor. Ve výtvarném umění nacházíme výjevy, v nichž je pýcha předchůdce, či snad původce všech ostatních hříchů, viz [obr. 02].

<sup>124</sup> Hněv, jako takový, patří k přirozenosti člověka. Rvačovský tomuto tématu věnuje rozsáhlé pasáže v knize (viz Rvačovský (pozn. 7), s. 221 - 225 a vyjadřuje se k nim i Jan Zlatoústý (ibidem, s. 226 - 227).

II.: „ Jakož se čte o jednom Vzteklikovi hněvem rozpáleném, kterýž proto, že se mu druhý na hřbet pověsil, tak se o to vstěkal a chtěl na něm plášt' zřezati. Ale nemohl, protože mu ten druhý na hřbetě ležel. I nevěda, kterak jinač vsteklého hněvu svého provésti a onomu plášt' zřezati, vytrhv meč, nalehl na něj a sám sebe na skrz prohnal a zabil se, aby aspoň tudy tomu plášt' mohl rozřezati.“<sup>125</sup>

Dle ikonografických pramenů<sup>126</sup> je klasickým vyobrazením personifikovaného hněvu postava ve zbroji (v tomto případě se neobjevuje striktní vymezení pohlavní příslušnosti a setkáváme se jak s maskulinní tak femininní podobou výjevu srov. [obr. 06, 07]. Za doprovodné atributy literatura považuje nejčastěji meč [obr. 08], pochodeň [obr. 09], štít [obr. 10] a popřípadě i obušek [obr. 11]. Zoomorfním atributem s obvyklým výskytem se v tomto případě stává lev,<sup>127</sup> který může být v ilustraci hmotně přítomen [obr. 12], nebo se vyskytuje pouze jako náznak [obr. 13] (jeho vypodobnění pak nalézáme umístěno na štítu, nebo zbroji). Dalšími zoomorfními atributy, se kterými se můžeme setkat, jsou medvěd a pes. Celkem ojedinělým doprovodným motivem ze světa fauny je štír (drak) a had, kteří se objevují u zlosti spalující, v podobě nenávisti a závisti [obr. 14]. Kopí se jako doprovodný atribut neobjevuje.<sup>128</sup>

Vyvstává tedy velmi zásadní otázka, proč Rvačovský nepoužil konvenční vyobrazení hněvu, se kterým se setkáváme, včetně jeho typických atributů a zvolil si historii o Alexandrovi, která navíc není ani příliš populárním motivem ve výtvarném umění.

Odpovědi můžeme nalézt hned několik. Rvačovský jako humanistický spisovatel (a snad ho můžeme považovat i za konceptora vizuální podoby grafik) pravidelně pracuje s odkazy na starší autority. Nejčastěji na Jana Zlatoústého a v tomto případě i na Senecu. Předpokládejme tedy, že i když je v knize připsaný in margine odkaz na: „*historia o králi velikém Alexandrovi*“, jedná se

---

<sup>125</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 205.

<sup>126</sup> Viz Ripa, *Iconologia* (pozn. 20); viz Ripa, *Baroque and Rococo* (pozn.20).

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> Zde si vyžadují možnost pozdější editace. V době, kdy byl text komponován, jsem se nesesetkal s materiálem, v němž by bylo kopí součástí výjevu personifikace zlosti/hněvu.

nejspíše o znalost načerpanou z antické literatury a mohlo by se jednat např. o Arriána.<sup>129</sup> Rvačovský formou *hypertextových* odkazů zvyšuje váhu svých tvrzení a dopomáhá tak i věrohodnosti faktů, která uvádí.<sup>130</sup>

Dalším aspektem, který mohl ovlivnit *ikonosémantický* slovník grafického listu a upřednostnit tak neobvyklou narativní rovinu obrazu před klasickým vyobrazením hněvu včetně jeho atributů, je i častý výskyt (jak v profánních textech, tak i v textech sakrálního charakteru) kopí jako zbraně používané jedincem posedlým hněvem k ohrožení nebo zabití nepřítele. Kopí se také stalo častým doprovodným atributem mnoha světských postav. Nás však budou zajímat pouze ty případy, kdy bylo kopí použito k usmrcení a navíc i v hněvivém afektu.

Jedním z vybraných příkladů je martyrium sv. Tomáše. Tomáš v závěru svého života odešel na misijní cestu do Kalamity, kde byl tamějším králem donucen uctívat modlu. Tento bůžek však pukl, či dle některých textů jej samotný Tomáš vzal a rozbil. Rozezlený velekněz následně sv. Tomáše probodl kopím.<sup>131</sup> Legenda o smrti sv. Tomáše v některých textech prochází drobnými úpravami, kdy je například Tomáš proboden mečem,<sup>132</sup> či na příkaz Misadea odvečen do hor a zabit čtyřmi vojáky.<sup>133</sup> Já však vycházím z první mnou předložené teze, dle níž byl zabit kopím. S touto verzí se navíc častěji setkáváme i u dobové grafiky vyobrazující jeho mučednickou smrt [**obr. 15**], nebo pouze jako světce s atributem [**obr. 16**].

Dalším, i když méně známým světce pro evropský kontext, je náš sv. Vojtěch, který byl po svém návratu z Říma odmítnut lidem českým a odešel na misijní cestu do krajů pruských. Jeho mučednická smrt je někdy spojována s veslem, kterým byl omráčen či ubit a následně probodán<sup>134</sup>. Le-

---

<sup>129</sup> Arriános, *Tažení Alexandra Velikého (kniha IV.)*, Praha 1972, s.162.

<sup>130</sup> S velmi podobným konceptem tvorby se střetáváme i ve středověké literatuře. Viz Tomáš Akvinský, *Summa theologiae*, či *Summa contra gentiles*.

<sup>131</sup> Legenda Aurea nás odkazuje na spis: *O životě a smrti svatých*. Tento spis se mi však nepodařilo dohledat. — The Life of St. Thomas the Apostle, in: <http://www.catholic-saints.net/saints/st-thomas-the-apostle.php>, vyhledáno 12.04.2012.

<sup>132</sup> Dle knihy Hynka Rulíška (viz Rulíšek (pozn. 29)). — Viz Voragine (pozn. 33).

<sup>133</sup> J. K. Elliot, The Acts of Thomas, in: *The Apocryphal New Testament: A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford 1993. s. 439 – 512.

<sup>134</sup> Dle knihy Hynka Rulíška (viz Rulíšek (pozn. 29)).

genda Aurea se však k této záležitosti vyjadřuje celkem podrobně a pro nás je důležitá část textu pravíci:

*III.: „Zatím co sv. Vojtěch takto mluvil, vyskočil ze zuřivého voje kat, ze všech sil mrštil velkým kopím a probodl mu srdce.“<sup>135</sup>*

Poslední příklad vycházející z textu sakrálního charakteru, který zde uvedu, je již výše zmiňovaný příběh o králi Saulovi a Davidovi [obr. 17, 18]. Nedochozí v něm sice k zabití Davida, ale kopí je opět jakýmsi neživým zprostředkovatelem výbuchu hněvu.

Texty profánního charakteru jsou celkem bohaté na množství příkladů. Vybral jsem však pouze dvě epizody z Homérovy Iliady, u níž můžeme s velkou pravděpodobností předpokládat, že se s ní Rvačovský při své tvorbě setkal.<sup>136</sup> Jedná se o historii, v níž Odysseus usmrcuje Démokoónta:

*IV.: „Velmi se pro zabitého rek Odysseus rozlítíl v srdci:*

*prošel předními šiky jsa oděn v zářící krunýř,  
zastavil blízko něho, pak rozhlédl se kolem a mrštil  
lesklým oštěpem po něm; hned Trójané couvli před ním,  
jakmile vymrštil kopí; a nevyslal nadarmo střelu:  
zasáhl Démokoónta – to Priamův vedlejší syn byl,*

*...<sup>137</sup>*

Druhou epizodou je Meneláos snažící se zabít Parida:

*V.: „Stanuli v tváři tvář již na oné výměře půdy,  
oba dva mávali kopím a planuli vzájemným hněvem.*

---

<sup>135</sup> Viz Voragine (pozn. 33), cit. s. 281.

<sup>136</sup> Rvačovský sice neodkazuje na samotnou Iliadu, ale setkáváme se s jiným exemplem z Homérovoy tvorby. V textu Massopust na s. 515 se nachází Historia o Ulyseovi (římský název pro Odyssea) a popisuje jeho návrat na Ithaku za svou ženou Pénélopé. Je sice pravdou, že tato scéna pochází z Odysseay, avšak nezapomínejme, že tyto dvě knihy jsou velmi propojeny, a je tudíž velká pravděpodobnost, že obě Rvačovský znal.

<sup>137</sup> Homér, *Ílias*, Praha 1980 cit. s. 79.

*Nejdříve mrštil Paris svým oštěpem dalekostinným  
okrouhlý kovový štít jím zasáhl Meneláovi.....,*<sup>138</sup>

V příkladech, které jsem zde uvedl, kopí dostává zvláštní charakter a v kulturním vnímání tak mohlo splynout s reifikací hněvu. Kopí je navíc od pradávna útočnou a bojovou bodnou zbraní a o mnoho staletí předjímá meče a jiné nástroje tohoto typu. To zajisté ovlivnilo vnímání a pohled na kopí jako takové.

Obě výše zmíněné domněnky, kterými jsou odkaz na starší autoritu a tím opodstatnění a zvýšení důvěryhodnosti Rvačovského exemplu, nebo nahrazení klasické personifikace scénou z Alexandrova života vytvářejí harmonický celek, který pouze zhodnocuje celkové vnímání a sílu ilustrace, které tak v recipientovi vyvolávaly. Nesmíme však přehlédnout ani fakt, že na zobrazené postavě Alexandra, i bez přítomnosti některých stěžejních atributů hněvu, pořád nacházíme některé shodné prvky, jakými jsou zbroj s náholeníky zakončenými reliéfem lva, ale i lev samotný u nohou trůnu. Síla vyobrazení je také podpořena tím, že Alexander je jako jediná postava u stolu ve zbroji. Kleitos navíc rozhazuje paže v gestu bezbrannosti, čímž v recipientovi umocňuje výraz brutality hněvivého aktu, kterého se Alexander posedlý „Vzteklíkem“ na Kleitovi dopustil.<sup>139</sup> Rvačovský nám tak zde opět ukazuje promyšlenost, s jakou je ikonosémantický program doprovodných ilustrací vystavěn.

---

<sup>138</sup> Ibidem. cit. s. 60.

<sup>139</sup> Na ilustraci je postava Vzteklíka zoomorfni démonek vedoucí ruku Alexandra s kopím.



## 2.2 Lenocho

Desátá ilustrace synů Massopustových [obr. 01] je opět téměř čtvercového formátu, v horní části folia nacházíme doprovodný text: „*Lenoch*.“ a paginaci: „CXC“, pod tímto nápisem stojí: „*Lenoch. Defátý Syn Masfopustůw*.“ Scéna na ilustraci se odehrává v místnosti, v níž téměř tři čtvrtiny prostoru zabírá postel s baldachýnem a stává se tak jejím ústředním motivem. Na posteli leží obézní postava muže v honosném šatu, zařazujícím ho do skupiny majetnějších vrstev dobové populace. Muž sám spočívá na levém boku a jeho horní polovina těla je podepřena polštářem. Nad ní nacházíme z pravého profilu zpodobněného zoolomorfního d'áblíka (Lenocha) ovívajícího obézního muže vějířem z pavích per. Vějíř drží ve své pravé ruce. V levé má pak vinný pohár naplněný tekutinou. V nohou postele jsou vyobrazeny dvě ženské postavy, taktéž v honosných šatech. Přední postava, blíže k posteli, má zdviženou levou ruku jakoby odsouvala závěs nebes. Druhá zadní ženská postava je mírně překryta první a její pravá ruka je položena dlaní dolů na prsa, levá ruka je pak zavěšena za paži přední ženy. V pravém dolním rohu je umístěn „stůl“, respektive se jedná spíše o blok, na kterém je talíř s ovocem, otevřený korbek a nůž. Pod tímto blokem je zobrazeno ležící prase a vlevo od něj je postava antropomorfního vzhledu zachycena z levého profilu, s dlouhou holí opřenou o jedno rameno, pláštěm přehozeným přes záda, tornou a předmětem připomínajícím snad dřevěné prkénko, jeho jednoznačné určení však není bohužel možné a pohybujeme se zde pouze na poli spekulací. Na zemi pod touto dvojicí je louže, ne nepodobná výkalům, či bahně. Kvalitu zpracování bych v tomto případě hodnotil jako nižší a to díky značné deformaci ležící postavy. Na druhou stranu nesmíme zapomenout, že deformovanost může taktéž pocházet ze snahy autora o karikaci tohoto muže znázorňujícího lenost. Celkově však grafika nijak nevybočuje z kvalitativní úrovně doprovodných ilustrací knihy.

Na samém začátku textového doprovodu ilustrace se nachází exemplum pojednávající o zemi Satranské,<sup>140</sup> ve které se zrodil tento d'áblík - lenoch. Satranie je utopickou představou země velkého bohatství a hojnosti. Sám Rvačovský ji popisuje takto:

*I.: „ ... jelitovými a klobásovými ploty jest opletená a líhancovými prkny opažená. Kdež jest znamenitá vobora a v ní rozličná zvěř, nejvíce pak vepřové a svině pečené, mají ve hřbetě nože a řezáky, běhají. Tito pak d'áblíkové na téže hoře ležíc čekají, až jim k ustům přiběhnou, a tu vyňmouce řezák, uřeží sobě, což chtějí a kdy chtějí. Pramenové pak mléka a strdí z té hory se prejšťící také jim hned v usta tekou, aby nelačněli a nežíznili nikdy.“<sup>141</sup>*

Ve výběru obdobných příkladů bychom mohli pokračovat i nadále. Realita Satranie je velice rozšířenou středověkou představou utopického „ráje“, ve kterém není zapotřebí pracovat a doslova tu „pečení holubi létají do úst“.

Předlohy nacházíme již v antické<sup>142</sup> literatuře, kde se objevuje koncept „Satranie“. Středověká literatura ji poté, ve většině případů, popisuje jako ostrovní zemi ne nepodobnou v některých aspektech ztracenému ráji, jenž byl člověku po prvotním hříchu odňat. Některé shodné prvky se však zachovávají skrze staletí, jimiž jsou pevnina tvořena sýrem a prameny mléka vyvěravšími z ní. „Satranská“ utopie se stala velice oblíbeným námětem ve středověkém světě, jako ukázka nám může posloužit jedna ze středověkých básní, zabývajících se problematikou výše zmiňovanou. Text pochází z irského prostředí a vznikl někdy okolo roku 1300.<sup>143</sup> Z literární a ústní tradice pak určité projevy prosakují parafrázemi do výtvarného umění<sup>144</sup> [obr. 02 a 03]. V českém pro-

---

<sup>140</sup> Pro přehlednost jsem se rozhodl v kořenovém textu neustále používat výraz Satranie, i když v některých cizojazyčných částech se hovoří o Luilekkerland (holandsky) nebo Land of Cockaigne (anglicky) Viz. poznámka č. 176.

<sup>141</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 350.

<sup>142</sup> Viz Lukianos (pozn. 40).

<sup>143</sup> Vzhledem k délce básně uvádím pouze její online zdroj. [Zdroj:

<http://www.thegoldendream.com/landofcokaygne.htm>, vyhledáno 2.9.2012]. Originální text manucriptu se nachází v Britské knihovně v Londýně, pod označením Harley MS 913.

<sup>144</sup> Krom samotných výjevů ze satranského prostředí, na něž se odkazy nacházejí níže, se objevují i náměty jako souboj Masopusta s postem a částečně se mohou promítat i do

středí, bohužel, nejsem zatím schopen vystopovat původ satranské utopie. Jsem však toho názoru, že k nám prosakuje z německého regionu, kde byla tato myšlenka již známa.<sup>145</sup>

Zajímavý „remake“ a opětovné zpopularizování tématu i jeho drobnou obměnu nacházíme po roce 1498, kdy byla objevena Amerika, respektive až po roce 1503, kdy se objevuje dopis pojednávající o „Mundus Novus“<sup>146</sup> napsaný Amerigo Vespuccim adresovaný Lorenzu di Pietro de' Medici. Varianta tohoto dopisu se k „českému“ čtenáři dostává krátce poté v roce 1506.<sup>147</sup> Dopis pojednává o nové pevnině, která není Indií, jak se domníval Kolumbus, ale zcela novým světadílem. Popularizace textů může být podnícena i určitou topografickou příbuzností v textech, pojednávajících o satranském prostředí. Lokalizace Satranie, či ztraceného ráje na zemském globu je umisťována buďto do zemí knížete Jana (dnešní Indie,<sup>148</sup> kterou však Vespucci vylučuje), nebo západním směrem od Héraklových sloupů.<sup>149</sup> Setkat se můžeme i se severozápadním

---

vyobrazení lidových slavností. Další ukázky zmiňovaných výjevů se nacházejí i v kapitole Masopust/Karneval. Př.: Niccolo Nelli, *The Land of Cockaigne*, 1564, [Zdroj:

<http://www.fulltable.com/vts/c/cockayne/cock.htm>, vyhledáno 7.4.2013]; Anonym, Král Satranie, 1670, British museum, Londýn, [Zdroj:

[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectid=1470498&partid=1&output=Terms%2F!!%2FOR%2F!!%2F23798%2F!%2F%2F!!%2Fbroadside%2F!!%2F%2F!!%2F%2F!!%2F&orig=%2Fresearch%2Fsearch\\_the\\_collection\\_database%2Fadvanced\\_search.aspx&currentPage=11&numpages=10](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=1470498&partid=1&output=Terms%2F!!%2FOR%2F!!%2F23798%2F!%2F%2F!!%2Fbroadside%2F!!%2F%2F!!%2F%2F!!%2F&orig=%2Fresearch%2Fsearch_the_collection_database%2Fadvanced_search.aspx&currentPage=11&numpages=10), vyhledáno 7.4.2013]; Pierre Balten, Satranie, 16. stol. [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/trier-384af0ed5f19c8ae3a53c4081dd366149ef72a37>, vyhledáno 7.4.2013].

<sup>145</sup> Báseň „Das Schlaraffenland“ Hanse Sachse, kapitola 108 v knize *Das Narrenschiff* Sebastiana Branta, nebo německý překlad *Decameronu* (1476 Ulm), kde se o Satranii mluví ve třetím příběhu osmého dne. [Zdroj: [http://de.wikipedia.org/wiki/Decamerone#Deutsche\\_.C3.9Cbbersetzungen](http://de.wikipedia.org/wiki/Decamerone#Deutsche_.C3.9Cbbersetzungen), vyhledáno 24.4.2013].

<sup>146</sup> Tzn. Novém světě, či Nové zemi.

<sup>147</sup> Tisk vyšel u Mikuláše Bakaláře v Plzni pod názvem: „*Spis o nových zemích a o novém světě, o němžto jsme prve žádné známosti neměli, ani kdy co slýchali.*“ [obr. 4]. Viz Miriam Bohatcová a kolektiv, *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990.

<sup>148</sup> Viz Bachtin (pozn. 10), s. 289-345.

<sup>149</sup> Viz Lukianos (pozn. 40).

směrem, do Irska,<sup>150</sup> který pro nás není tak důležitý, ale po objevu Ameriky a zprávách, které Vespucci ve svých dopisech představuje dobovému čtenáři (viz cit. V.), může severovýchodním směrem splývat se směrem Vespucciho plavby na západ. Zprávy v dopisech „Mundus Novus“ oplývají barvitým líčením nově objeveného světa, obsahují ovšem i mnoho ambivalentních prvků, kterými jsou např. krásná krajina oplývající plody:

*II.: „...Mohutné stromy zde rostou nepěstěné; mnohé z nich poskytují plody chutné i výživné pro lidské tělo a ještě více jich má opačný účinek. Tyto plody nevypadají jako ty naše a existuje zde nespočet různých druhů ovoce a bylin, z nichž připravují chléb a znamenité pokrmy...“<sup>151</sup>*

Mírné prostředí neznající kruté zimy:

*III.: „...Nachází se, jak jsem řekl, v mírném podnebí, kde vzduch není v zimě chladný, ani v létě horký...“<sup>152</sup>*

Rovnostářská společnost, kde je každý muž svým vlastním pánem, a lidé, pokud nezemřou násilnou smrtí, se dožívají až sto padesáti let:

---

<sup>150</sup> Cesta svatého Bernarda (Viz Bachtin (pozn. 10), s. 346-408). Českému čtenáři mohla být postava sv. Bernarda zprostředkována skrze tisk Luciadra, vydaný v roce 1498 (Čeněk Zíbrt, *Staročeský Lucidář, text rukopisu Fürstenberského a prvotisku z roku 1498*, Praha 1903). Více k problematice sv. Bernarda na našem území: Antonín Kalous, *Navigatio sancti Brendani a jeho postavení ve středověké literatuře: Charakteristika a rozbor textu*, in: *Historie 98 - Sborník prací celostátní studentské vědecké konference, Skriptorium 2000*.

<sup>151</sup> Originální znění: „*Great trees grow without cultivation, of which many yield fruits pleasant to the taste and nourishing to the human body; and a great many have an opposite effect. The fruits are unlike those in our country; and there are innumerable different kinds of fruits and herbs, of which they make bread and excellent food*“. Amerigo Vespucci, *the Medici Letter*, Early Americas Digital Archive, [Zdroj: [http://mith.umd.edu/eada/html/display.php?docs=vespucci\\_letters.xml](http://mith.umd.edu/eada/html/display.php?docs=vespucci_letters.xml), vyhledáno 27.11.2012].

<sup>152</sup> Originální znění: „*It is, as I have told you, in a climate where the air is temperate at noon, being neither cold in winter nor hot in summer*“. (Ibidem).

IV.: „Dožívají se věku 150 let a málokdy jsou nemocní. Pokud jsou již napadeni nemocí, vyléčí se kořeny některých bylin.“<sup>153</sup>

Není tedy divu, když Amerigo přichází s myšlenkou, že pozemský ráj nemůže být nikterak daleko od míst, kde se právě nacházejí:

V.: „Pokud je někde v této zemi světský ráj, nemůže to být daleko od pobřeží, které jsme navštívili.“<sup>154</sup>

Vespucchiho dopisy a obzvláště mnou citované pasáže tak nejspíše silně podněcovaly představivost tehdejších čtenářů, seznamovaných s objevy skrze letáky pojednávajícími o „*Mundus Novus*“,<sup>155</sup> tištěnými téměř po celé Evropě. V ambivalentním protikladu proti výše zmíněným příkladům se poté jeví líčení divých šelem nebo kanibalismu<sup>156</sup>:

VI.: „...Povraždí zajatce a vítězové snědí poražené, neboť lidské maso je mezi nimi považováno za obyčejný druh jídla.“<sup>157</sup>

Jinde pak najdeme:

---

<sup>153</sup> Originální znění: „*They live for 150 years, and are rarely sick. If they are attacked by a disease they cure themselves with the roots of some herbs.*“ (Ibidem).

<sup>154</sup> Originální znění: „*If the terrestrial paradise is in some part of this land, it cannot be very far from the coast we visited.*“ (Ibidem).

<sup>155</sup> Výše zmíněný dopis Ameriga Vespucchiho vyšel tiskem v latině a velice rychle se šířil po celé Evropě (viz. knihy: Cyrus H. McCormick, *Vespucchi Reprints, texts and studies VI: Paesi novamente ritrovati & Novo Mondo 1508 in facsimile*, Oxford 1916 a Stefan Zweig, *Amerigo Magellan*, Praha 1977 ).

<sup>156</sup> Téma kanibalismu Nového Světa se objevuje i ve vizuální kultuře: Divi Caroli, *Skillful butchering of European intruders by cannibals in the New World*. 1556, British Library [Zdroj: převzato Herman Pleij, *Dreaming of Cockaigne MEDIEVAL FANTASIES OF THE PERFECT LIFE*, New York 1997 (digital edition).]; Grüniger, *Von der neue Welt* (titulní stránka knihy), 1509, Strasbourg, British Library. [Zdroj: převzato Ibidem]

<sup>157</sup> Originální znění: „*They slaughter those who are captured, and the victors eat the vanquished; for human flesh is an ordinary article of food among them.*“ Viz Vespucchi (pozn. 157).

VII.: „*Tímto si můžeš být jistější, poněvadž já viděl muže požírajícího svou ženu a děti; znal jsem i člověka, jemuž bylo všeobecně připisováno, že pozřel 300 lidských těl. Jednou jsem pobýval po dvacet sedm dní v jistém městě, kde jsem viděl lidské maso zavěšené poblíž domů, podobným způsobem jako když u nás maso vystavuje řezník.*“<sup>158</sup>

I tak mohla soudobému čtenáři připadat realita „Mundus Novus“ jako živé vypodobnění bájného předobrazu Satranie, či dokonce ráje.<sup>159</sup> V Evropě se tak začínají objevovat znovu zpopularizovaná témata utopické literatury a jsou přesunována z geografického vymezení opět do tradiční roviny literární utopie. To dokazuje i jeden z tisků vyšlých v Modeně okolo poloviny 16. století od neznámého autora pojednávající o zemi Satranské. Zajímavou spojitostí je pro nás osoba krále Bugalossa:

VIII.: „*...Král tohoto místa se nazývá Bugalosso,  
protože je největší lenoch, králem ho učinili,  
je jako pytel slámy velký a tlustý...*“<sup>160</sup>

I když se Bugalosso velice podobá Lenochovi z Rvačovského textu, nechci zde tvrdit, že existuje přímá souvislost mezi těmito postavami, ale pouze poukázat na velice rozšířený obraz Satranie,<sup>161</sup> procházející skrze „středověkou“

---

<sup>158</sup> Originální znění: „*You may be the more certain of this, because I have seen a man eat his children and wife; and I knew a man who was popularly credited to have eaten 300 human bodies. I was once in a certain city for twenty-seven days, where human flesh was hung up near the houses, in the same way as we expose butcher's meat.*“, Amerigo Vespucci, *the Medici Letter*, Early Americas Digital Archive, Viz Ibidem.

<sup>159</sup> Ve dvou básních se setkáváme s téměř totožnou částí verše: „*This is the land of the Holy Ghost*“ a druhá varianta „*This land was made by the Holy Ghost*“, citováno z: Hermana Pleije (viz Pleij (pozn. 16), cit. část 2. Rhyming Texts L and B, Prose Text G (Rhyming Texts B and L)), které tak mohou nepřímou ovlivňovat vnímání textů „Mundus Novus“.

<sup>160</sup> Viz Ginzburg (pozn. 129), cit. s. 115. Používám zde sekundární citace, z důvodu nemožnosti nahlédnout do originálního pramene.

<sup>161</sup> Důkazem tvrzení může být i existence výrazu označujícím Satranii snad ve všech dobových jazycích. Původní latinský název zněl „Cucaniensis“, ve středověké angličtině

lidovou kulturu celé Evropy. Cyklicky se musím, pro další důkaz svého tvrzení, navrátit k citacím z Rvačovského textu, uváděnými na samém začátku kapitoly. Nacházíme v nich podobnost s dvěma poetickými a jedním prozaickým pramenem, publikovanými v knize *Dreaming of Cockaigne: Medieval Fantasies of the Perfect Life*,<sup>162</sup> v anglickém překladu. Texty pocházejí z období patnáctého století a nacházíme v nich jistou spojitost s Rvačovského pojednáním, respektive shodu s některými pasážemi popisujícími vizuální charakteristické znaky satranského prostředí:

*IX.a: „Vepři prospívají do takové míry, až se již upečení procházejí po polích, s nožem zabodnutým v zádech..“*

*IX.b: „A co více, na březích řek tam jsou vrby, které v hojnosti bílým chlebem oplývají a řekami pod těmito stromy proudí sladké mléko.“<sup>163</sup> ...*

V obou dvou prozaických textech se pak objevuje verš:

*X.: ...“Tam nikdo nedostatky netrpí;  
Oplocení je z uzenin.“<sup>164</sup> ...*

Jak zde můžeme vidět, existují jistá charakteristická topoi, vyskytující se ve všech textech včetně námi zkoumaného Rvačovského, která nepřímou ovlivňují i samotný grafický list, tedy výklad jeho sémantické roviny.

---

„Cokaigne“, italsky mluvící země používaly výraz "Paese della Cuccagna". V Německu byla nazývána Schlaraffenland.

<sup>162</sup> Viz Pleij (pozn. 16).

<sup>163</sup> Originální znění IX. a: „*Pigs thrive to such an extent that they walk around in the fields already roasted, with a knife stuck in their back.*“; Originální znění IX.b: „*Moreover, on the shores of the rivers there are willows on which white bread grows in abundance, and the rivers beneath these trees flow with sweet milk.*“ Ibidem, cit. část 2. Rhyming Texts L and B, Prose Text G (PROSE TEXT G).

<sup>164</sup> Originální znění:

„*There no one suffers shortages;  
The fences are of sausages*“

Ibidem, cit. část 2. Rhyming Texts L and B, Prose Text G (RHYMING TEXT B and L).

Na závěr části pojednávající o zemi Satranské stojí za zmínku koncové pasáže dvou mnou zkoumaných pramenů básní poukazujících na Satranii jako na pouhou utopii, v níž je formou žertovné fráze naznačováno bláznovství lidí majících touhu ji hledat nebo snad dokonce i nalézt.<sup>165</sup>

Kulturní fenomén pozemského ráje/Satranie tak nalézá ohlasy i u Rvačovského, který pracuje, jak již bylo výše naznačeno, s velice složitou společenskou topoi,<sup>166</sup> jejíž pochopení je však velice důležité k celkovému kritickému čtení grafického listu, který zde z ryze „hmotného“ vizuálního přechází do roviny konceptuální a v ilustraci samotné nemá žádné přímé vizuální obdoby.

Navraťme se však z rovin konceptuálních zpět do „hmotné“ roviny vizuální sémantiky grafického listu. Tradiční zobrazování lenosti, respektive její alegorická podoba, byla dle Ripy starší ženská postava [obr. 05], avšak její zobrazování nepodléhá striktně koncepci staršího věku a setkáváme se i s vypočtením mladších osob [obr. 06 a 07].

Jedním z ekvivalentních vyobrazování je alegorie označovaná jako Acedia [obr. 08, 09 a 10], kombinující dvě vlastnosti lenosti. Lenost fyzickou, ale navíc i její daleko horší projev lenost duševní/morální, vyznačující se ztrátou samotné víry v boha. Ilustrace taktéž nepostrádá ani jeden z častých atributů Lenosti a Acedie, jakým je polštář, který se vyskytuje na části jejich vyobrazení. Zmínku o polštáři nacházíme i několikrát v samotném pretextu Massopust:

XI.a: „*Raději seděl na tom d'áblově polštáři odpověděl: K čemu jest mi platné právo prvorozené? Lépeť jest dobře pojesti než hladem umříti.*“<sup>167</sup>

XI.b: „*Varuj se se vši pilností, aby na tom d'áblově polštáři zahálce ležeti a z toho potom v hříších bezpečně spáti nezvykal, neb by se tak tudíž z přijaté milosti Boží vyspal a pekla dospal.*“<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Viz závěrečná pasáž básně The Land of Cokaygne [Zdroj: <http://www.thegoldendream.com/landofcokaygne.htm>, vyhledáno 28.4.2013].

<sup>166</sup> Viz kapitola: 2.0 Metoda sémantické ikonografie.

<sup>167</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 353.

<sup>168</sup> Ibidem, cit. s. 357.



Tyto skutečnosti podporují mé přesvědčení o tom, že konceptor zcela vědomě propojuje znakové sémantické sady dvou ikonografických motivů do jednotné syntetické konstrukce tvořící primární význam, který je poté sekundárně rozvíjen slučováním dalších sémantických sad znaků a prvků do výsledného alegorického celku pozměňujícího význam a konečnou interpretaci doprovodných ilustrací. Avšak musíme se na tomto místě také ptát, proč se Rvačovského ilustrace částečně odchyľuje od tradičnejšieho zobrazování lenosti v podobě ženy. Navíc zde postrádáme i nejtypičtější atribut v podobě osla. Suplujícím zoomorfním atributem je prase, vyskytující se u personifikované Flegmatickosti [obr. 11] a Obžerství [obr. 12 a 13]. Ilustrace [obr. 14] v knize německé proveniencie<sup>169</sup> tento atribut postrádá, nahrazuje ho však doprovodným textem:

*XII.: „ Já se starám o své břicho sám  
a měří mě jako mladé prase.  
Sežeru-li víc než můžu unést  
vyzvracím to samé zase zpět  
Proto jsem také tak uctíván  
každé svini právem podléhám“<sup>170</sup>*

Znovu tedy pokládám již zmíněnou otázku: „Proč Rvačovský substituoval některé prvky z ikonografie lenosti a z formálního hlediska ji daleko více přiblížil obžerství či nenasytosti a synteticky tak vytvořil další posun významu?“

---

<sup>169</sup> Christoph Weigel, *Ein Schock Phantast'n in einem Kasten mit Ihrem Portrait gar net in Kupffer gebracht und ausgelacht*, Nürnberg 1690 (digitální verze dostupná na [Zdroj: <http://www.landesarchiv-bw.de/praesmodelle/ebuchwe/lk304/main.htm>], vyhledáno 27.11.2012].

<sup>170</sup> Originální znění:

*„Ich pflege, meines bauch allein,  
und mässt mich, wie ein junges schwein:  
Friss ich mehr, als ich tragen kann,  
richt ich, dasselbe wieder – an.  
Drum werd ich auch, so honorirt,  
wies jeder Sau, mit Recht gebührt“*

Ibidem, cit. s. i7 (40).

Primární ikonosémantickou odpovědí by byla samotná maskuliní podoba Lenocha v „pretextu“ Massopust. Rvačovský však na několika místech také uvádí jídlo a přejídání se jako jeden z doprovodných „dějových“ projevů/atributů.<sup>171</sup> Nejedná se však v literatuře o ojedinělý výskyt spojování jídla a lenosti, podobnost nacházíme i v ikonografii, respektive v satirickém textu doprovázejícím ilustraci Lenosti z již výše použitého textu z německého prostředí<sup>172</sup> [obr. 15], ten nám představuje práci lenocha jako přejídání se. Navraťme se však ještě jednou k textům ze satranského prostředí a tematice spánku, v nichž je spánek opravdu zcela jednoznačně považován za lenochovu práci:

*XIII.: „Je také velice jednoduché si zde vydělat peníze pro ty, kteří jsou moc líní a nedělají nic a pouze spí, vydělávají šest pencí za každou hodinu, kterou stráví spánkem .“*<sup>173</sup>

Nemůžeme se tedy smířit s primárním výkladem a musíme tady počítat se složitější ikonosémantickou interpretací, pro jejíž komplexní čtení je nutné postulovat významy dalších obrazových prvků na ilustraci a ke kompletní interpretaci tak dospějeme až v samém závěru textu.

Navraťme se ještě k projevům spánku, který nám v tomto případě překlene jisté vakuum tvořené mezi ikonografií lenosti a další skupinou znaků vyskytujících se na ilustraci, která nemá v klasickém zpodobňování tohoto motivu zastoupení. Na ilustraci nacházíme dvojici žen, lépe řečeno panen, stojících v nohách lenochovy postele:

*XIV.: “Mívá pak tento lenoch každého dne velké pokušení, neb jakž se počne rozednívati, přicházejí k jeho lůži dvě panny, každá ho sobě namlouvají.”*<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 377.

<sup>172</sup> Viz Weigel (pozn. 184).

<sup>173</sup> Originální text: „It is also very easy to earn money there, for those who are so lazy that they do nothing but sleep earn sixpence for every hour they spend sleeping.“ Viz Pleij (pozn. 15), cit. část 2. Rhyming Texts L and B, Prose Text G (Prose Text G).

<sup>174</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 355.

Jedna z panen dle Rvačovského výkladu v metatextu reprezentuje křesťanskou morálku a snaží se za pomoci mnoha exempl<sup>175</sup> přesvědčit Lenocha k pílí:

XV.: *„Z těch jedna, kteráž slove pobožnost, má stydlivou tvář a jako matka s ním rozmlouvá. Můj synu, přišla jsem k tobě ne o své všetečné ujmě, než z ponuknutí Božího, abych tebe člověka lenivého v těch věcech, kteréž jsou k spasení tomu potřebné...“*<sup>176</sup>

Druhá panna pak představuje „zahálku“, která každého rána přemlouvá „Lenocha“, aby se věnoval slastem pozemským, obzvláště spánku:

XVI.: *„Raději ty sobě povol, vyspi se čistě, nebo tělo naše tak dobře snu potřebuje, jako jídla, a po raném vstávání ráda hlava bolívá. Necht' ti ráno vstávají a dělají, kteříž nic nemají, tobě nic neujde, by třebaš dopoledne spal.“*<sup>177</sup>

Krátký úryvek nám propojuje spánek a jeho vnímání, jako jeden z hlavních produktů lenosti a navracíme se tak metaforicky k pasážím s podobnou tematikou, vyskytující se v dobových pramenech pojednávajících o zemi Satranské. Symbolickým detailem a zpřítomněním jisté „ospalosti a spánku“ je i vějíř tvořený pavími pery, který třímá ďáblík (Lenoch) sklánějící se nad postavou muže ležícího na posteli.

Páv je velice složitý polyvalentní symbol a primárně bývá spojován s personifikací pýchy, jejímž synem Lenoch opravdu je. Ve starší literatuře nalézáme odkazy vztahující se opět k symbolice spánku. V první knize Ovidiových Metamorfosis nalézáme příběh o Íó a následující pasáž o Sýrinx. Íó byla

---

<sup>175</sup> Použitá exempla nemají sice přímou návaznost na samotnou ikonografii ilustrace, avšak doplňují celkový pohled a její začlenění do kulturního kontextu. Výčet některých důležitých exempl: Nevděčnost slova božího od Židů na poušti. Hystorya o Vasethě královně [Est. 1], O pokolení Rubenově [Nu. 32] či Hystorya kterak Ezau pro lenost zbyl prvorozeného práva [Nu. 11].

<sup>176</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 355.

<sup>177</sup> Ibidem, cit. s. 376 -377.

proměněna Jupiterem v sličnou kravku. Tu si vyžádala Juno a dala ji hlídat sto-  
okému pastýři Argovi. Ten, zmožen kouzelným spánkem z Merkurova Sý-  
rinxu, zavřel všech sto očí a následně byl Merkurem st'at [obr.16]. Nejdůleži-  
tější pasáž je pak tato:

*XVII.: „ Ležíš tu Argu, a života svit jenž stero zraků ti plnil světlem, už  
zhasl, a jediná noc je teď kryje! Júnó vezme ty oči a vsadí je na peří páva. “<sup>178</sup>*

Výše zmiňovaný zoomorfní d'áblík třímá v druhé ruce vinný pohár, který  
je také možno spojovat s leností skrze dopřávání si radosti z jeho pití. Séman-  
tická hodnota se ale nalézá v jiné rovině, ke které se dostanu později.

Na zemi u postele nacházíme ležící svini válející se v louži, či snad výka-  
lech. Svině na grafickém listu nabývá polyvalentního významu a její výklad je  
možné nalézt v několika různých rovinách vytvářejících výsledný synkretický  
celek a propojení všech významů do „symplexu“. <sup>179</sup> Pokud bychom chtěli  
vztahovat její význam k pasážím o zemi Satranské<sup>180</sup> a popisu z pretextu Mas-  
sopust, je třeba do její interpretace začlenit i nůž nalézající se na stole nad ní.  
Vylučující skutečností by byl fakt, že nedochází mezi sviní a nožem k přímé  
interakci, jak je popisováno ve všech zkoumaných textech ze satranského pro-  
středí. Jednalo by se však na druhou stranu o jediný prvek odkazující se přímo  
vizuálně k pasáži o zemi Satranské, čímž by byla fyzicky zpřítomněna  
a nadále by již nebyla pouhou metaforickou, neuchopitelnou, konceptuální  
myšlenkou bez fyzického zastoupení. Pravděpodobnější jsou následující vý-  
znamy, v jednom z nich svině funguje jako substituent atributu Netečnosti  
a Obžerství, čímž by konceptor kladl důraz na význam jídla jako jednoho  
z projevů lenosti, které je následně zastoupeno i na stole nad sviní. Třetí vý-  
znam, textově jediný přítomný, poukazuje na svininu lenost:

---

<sup>178</sup> Viz Naso (pozn. 41), cit. s. 38.

<sup>179</sup> Symplex: Jedná se o označení, kdy jeden symbol nese několik významových rovin, které  
se však v následné interpretaci nevylučují, ale vytvářejí jednotný synkretický celek.

Symplex (složenina slov symbol a complexus – mnohvrstevnatý).

<sup>180</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 350: „Kdež jest znamenitá vobora, v ní rozličná zvěř,  
nejvíce pak vepřové a svině pečené, majíce ve hřbetě nože a řezáky, běhají.“

XVIII.: „... přijíti k svini, když se válela v blátě, a ji též na hody pozvati. Kterážto zeptala se jich: Bylo-li by na těch hodech bláto? Odpověděli oni, že není, ale že všickni pokojové pěknými koberci jsou ozdobeni, zvláště pak kde by ona seděti měla. Tu svině obrátivši se na druhou stranu v blátě, a vztáhši se, krátce odpověděla, že nepůjde: Lépe mi jest (prý) tuto v blátě se váleti než tam na kobercích seděti.“<sup>181</sup>

Taktéž navíc funguje i mimo svou primární obsahovou myšlenku, v které zastupuje lenost, a sekundárně ji můžeme chápat v rovině křesťanské, kde se dá pojímat jako podobenství.

Předtím, než grafický list podrobíme konečné analýze, je potřeba vyhodnotit jeden z posledních obrazových symbolů. Jedná se o opici, která se v kulturněhistorickém kontextu dostává do ambivalentní, ale zároveň i polyvalentní významové role.<sup>182</sup> Nesmíme také zapomínat, že pro středověkou a částečně i pro raně novověkou kulturu a ikonografii není op běžným a známým zvířetem a může se dostat do role, v níž zastupuje význam exotičnosti a vzdálenosti. Z tohoto důvodu ji nalézáme například na scéně klanění Tří králů.<sup>183</sup> Op není jen negativním významovým symbolem vyjadřujícím pomluvu, darebnost etc., není jen nedokonalým napodobitelem lidských vlastností a jejich nepřesného karikování,<sup>184</sup> ale setkáváme se i s kladným významem, kdy samice opice zastupuje mateřskou lásku a schopnost o někoho pečovat.<sup>185</sup> Hynek Rulíšek ve svém ikonografickém slovníku zmiňuje opici v souvislosti s personifikací pýchy, lenosti a v některých případech je spojována s rolí samotného ďábla.<sup>186</sup>

---

<sup>181</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 351.

<sup>182</sup> Mohlo by se zdát, že opice je osamoceným jedincem v této významové bouři. Podobný charakter ovšem nalézáme i u zvířat bližších našemu střeoevropskému kontextu, zvířat jakými jsou například páv, pes, liška, vepř nebo kočka.

<sup>183</sup> Více Gerhard Jaritz, Oxen and Hox, Monkeys and Parrots: Using „Familiar“ and „Unfamiliar“ Fauna In Late Medieval Visual Representation, in: Gerhard Jaritz - Alice Choyke, *Animal diversities*, Krems 2005, s. 107-122.

<sup>184</sup> T.H. White, *The book of Beas*, New York 2010, s. 34-35 — Viz Hadravová (pozn. 21), s. 311.

<sup>185</sup> Viz Jaritz (pozn. 198).

<sup>186</sup> Viz Rulíšek (pozn. 29).

Takto jednoznačnou a extrémní interpretaci bych v tomto případě považoval za více než zavádějící.

Na ilustraci nacházíme opici oblečenou do pláště s tornou přes rameno, holí a „prkénkem“ v rukou. Bohužel se mi prozatím nepodařilo motiv doposud zařadit a interpretovat, a proto ho musím z interpretace úplně vyřadit.

Sémantický slovník konstrukce obrazu je plný ambivalentních dějů, ale i jednotlivých detailů tyto děje zprostředkovávají. Jedním z nich je pak i jídlo, které se dá považovat za marginální detail, bez větší podstaty ve vizuálním vnímání obrazu. Jídlo je však velice důležitým prvkem textu a v konečném čtení i referenčním zprostředkovatelem intence a kontextu k jiným sémantickým celkům.

Na ilustraci (myšleno i v textu) je jídlo transformováno do zprostředkovatele nízkých pudů. Dostává zde silně ambivalentní význam, než s kterým se můžeme setkat v dobové literatuře, kde jídlo, spíše hodování, funguje jako zástupce univerzální tvořivé síly a dá se v některých případech dokonce považovat za triumf života nad smrtí. V bibli samotné nacházíme mnoho pasáží, v nichž je zmíněna oslavná hostina či hodovní tabule, k níž se odeberou pravověrní věřící v samotném nebi. Hostina a fenomén jídla byly také spojovány velice často s tělesností a vyměšováním,<sup>187</sup> ovšem v pozitivním smyslu. Pozitivní charakter tohoto procesu je tak zde relativně jasný. Rvačovský naopak dává jídlu a přejídání se zcela opačný význam:

XIX.: *„Lépe jest tehdy, aby hned z lůže za stůl k obědu sedl, jedl a pil, byť se pak nechtělo: neb tak učí Písmo, aby nedával tělu vůle, totiž, když se nechce jísti aneb píti, aby předse jedl a pil, by pak zase oběma konci mělo téci.“*<sup>188</sup>

Kaluž, v níž na ilustraci leží svině, tak v tomto případě nejspíše opravdu zastupuje nějaký tělesný výměšek.

Proč však Rvačovský používá jídla a vyměšování jako negativních atributů a vkládá je do těchto „neobvyklých“ konotací? Vždyť ve středověké Evropě byly oba prvky chápány jako pozitivní záležitost a bývaly často spojovány

---

<sup>187</sup> Viz Rabelais (pozn. 37).

<sup>188</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 377.

s plodivými orgány, z nichž vychází nové a staré v nich umírá.<sup>189</sup> I fenomén hostiny následně v sobě obsahuje toto zanikání. Často jí končí příběhy lidové tvorby, hostina ať už svatební nebo pohřební též zvaná tryzna, je jejich konečným dovršením. Konec či odumírání je vždy těhotné novým začátkem a regenerací. Tuto ambivalenci nacházíme i v podobě posmrtného života, kdy tělo odumírá, ale duše se dostává do nového světa, kde bude hodovat a veselit se po celý čas. Smrt je tak těhotná novým zrozením, novým počátkem, ne konečným završením koloběhu.<sup>190</sup> Proč tedy máme symboliku jídla a hodování v tomto případě považovat za negativní fenomén? Jídlo a požívání tady totiž má jiný charakter, není lidovou hostinou, není dovršením, je soukromým obrazem, obžerstvím a opilstvím vzešlým z lenosti, uspokojením okamžitých potřeb lidského individua, uspokojením jeho sobecké rozkoše, rozkoše jednotlivce. Je pouhým projevem „domácího blahobytu“ neohlížejícího se na potřeby chudé společnosti. Považoval bych proto za důležitý aspekt grafiky i umístění celé scény do uzavřeného prostoru čtyř stěn, do soukromého pokoje jednotlivce.

Konečná interpretace by mohla díky složitosti celkové koncepce, se kterou autor přichází, působit vágním dojmem. Prvořadě problematický je již náš pohled nepodléhající výkladům na základě topoi, nebo snad lépe epistémé. Konceptor předkládá velice složitou alegoricky složenou ilustraci, skládající se z propojení několika základních zobrazovacích modelů jednotlivých ikonografických motivů, do nové syntetické podoby utvářející jakýsi zcela nový a ojedinelý synkretický celek s unikátním sémantickým slovníkem, který by bylo snad možno přirovnat v některých aspektech k emblematickým výjevům. Autor nepracuje jen s prvky pretextu *Massopust* a celkově rozšířenou ikonografií, ale shledáváme se i s výstavbou významu na základě dobové a kulturně historické encyklopedie významů.

Celková koncepce tak pracuje s pronikáním dvou syntetických množin, které bychom mohli matematicky naznačit asi takto:

$$\{(Zahálka + Acedia) + (Obžerství + Flegmacia)\}$$

---

<sup>189</sup> Viz Bachtin (pozn. 09).

<sup>190</sup> Ibidem.

vzniká nám synkretická základní kostra, na kterou je pak pouze nabaleno jisté „podobenství“ o osidlech číhajících na Lenocha v podobě podléhání hříchům, které vidíme v závorkách. Celkově tak konceptor přichází se zcela unikátní konstrukční výstavbou grafického listu Lenoch, jehož interpretaci jsem zde předložil.



## 2.3 Darmotlach

Jedná se o dřevořezovou ilustraci čtvercového formátu [obr. 01], která je umístěna přibližně na středu folia s paginací CCXVII v pravém horním rohu. V horní části se taktéž nachází nápisy: "*Darmotlach. Darmotlach. Gedenacty Syn Masfopuftuw.*" a in margine rukou připsaný nápis téhož znění. Pod ilustrací nápis: „*Lii Někte*“.<sup>191</sup> Vyobrazení na samotném dřevořezu se odehrává v krajině. Nejspíše se jedná o útes na vysokém kopci. Centrálním motivem celé ilustrace je postava muže jedoucího obráceně na zoomorfním démonu, snad vzdáleně připomínajícím osla, s kravským zvoncem okolo krku. Postava tohoto muže je oblečena v šatu měšťana s nákrčníkem okolo krku, na hlavě má posazen vysoký klobouk s ptačími pery. Zvláštností této postavy je její karikaturně nadsazený jazyk. Muž se přidržuje zoomorfního démona/osla za ocas. Čelem k němu stojí postava antropomorfního d'ábla v měšťanském šatu s pavím perem zastrčeným za baret. V rukou drží předmět připomínající pekařskou lopatu a napřahuje se jím. I v tomto případě má d'ábel naddimenzovaný jazyk. Poslední postavou ve scéně je smrt vedoucí zoomorfního démona/osla za udidlo ke kraji propasti, ze které šlehají plameny a valí se dým. Kostlivec v ruce drží šíp, směřující hrotem k muži sedícímu zády na démonu/oslu. Zadní plán vyobrazuje v horních částech iluzorní dým vytvořený pomocí bílých ploch dělených výraznou černou linkou a ploch vyšrafovaných, stinných. Celková kvalita ilustrace se i v tomto případě dá zařadit k těm zdařilým, kompoziční schéma se vyznačuje nahuštěností děje do pravé dolní části. Na jednu stranu zde tak sice vzniká mírně nepřehledný úsek, kde částečně dochází i ke špatné čitelnosti návazností jednotlivých vyobrazených forem, které tak mohou splývat v jeden celek. Uvědomme si ale, že autor tímto efektem skvěle obrací pozornost percepтора na motiv pádu do hlubin, do „jámy pekelné“ nalézající se v pravém dolním rohu ilustrace.

Zvláštností tohoto grafického folia je kompoziční výstavba sémantické koncepce textu, která se přímo nevztahuje k ilustraci a až na pár detailů nenalzáme shodu s metatextem *Massopust*. Konceptor tak pracuje s prvky, které se

---

<sup>191</sup> Jedná se o nápis odkazující k textu pokračujícímu na další stránce.

nacházejí mimo metatext a jsou jakýmsi hypertextem. V našem případě by se snad daly vyjádřit latinskou složeninou „pictus deixis“<sup>192</sup> vytvářející aluzi tehdejší společnosti a jejího vnímání světa skrze dobovou encyklopedii znaků a jejích schémat.

Jako jediný deixistický referenční prvek v grafice a jeho „přímá“ návaznost na exempla textové předlohy jsou naddimenzované jazykové partie obou postav. Rvačovský v textu uvádí mnoho příkladů:

I.: *„Slova pak marná jsou, všeliké rozprávky, šprýmky, kunšty, básně etc., kteréž k žádné pobožnosti ani počestnosti, ani k spasitelnému naučení, ani k prospěchu bližnímu nejsou. Věřte tomu, že v den soudný také slova za skutky souzena budou. Z slov tvých (sám Kristus praví) aneb spravedlivý budeš, budou-li dobrá, pobožná, počestná, užitečná, z dobrého a pobožného srdce pocházející: aneb z slov tvých zatracen budeš, budou-li zlá, oplzlá, nestoudná ze zlého a bezbožného srdce pocházející.“*<sup>193</sup>

a také odkazy citované z Jana Zlatoústého, respektive ze Super Evangelium Mattheum cap. 1. Hom. 2.:

II.: *„Nic zajisté myslí, svědomí, srdce, duše, zvláště mladých lidí tak neštípe, nekouše, neudušuje, a nemoří jako řeči oplzlé, mrzuté, hanebné, když se často slyšeti musí aneb jim zvykati od rodičův folk a svobodu má.“*<sup>194</sup>

Obraz jazyka musíme pojímat jako alegorické ztvárnění mluvy a řeči jako vyjadřovacího prostředku celkově. Jazyk je totiž považován za jakéhosi referenčního zástupce, který se objevuje coby samostatný prvek i na dobových vyobrazeních [obr. 02]. Z celkového vyznění exempl tak dostáváme relativně komplexní obraz toho, jak se skrze mluvu nečistou a zkaženou proviňuje naše

---

<sup>192</sup> Složenina latinských slov pictus (obraz) a deixis (odkazující), Tato forma by se dala přirovnat k obrazové parafrázi hypertextu, tedy textu odkazujícího, či navazujícího na jiné texty (viz kapitola Ikonosémantická metoda).

<sup>193</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 400-401.

<sup>194</sup> Ibidem, cit. s. 414-415.

duše. Toto nejednoznačnější řešení nám nabídnuté však nemůže být konečnou interpretací a je důležité podívat se na jazyk, respektive gesta spojená s jazykem v dějinách, v kontextu kultury a ikonografie. Podobnými sémantickými gesty a znaky se setkáváme u alegorie Pomluvy [obr. 03] a Posměchu [obr. 04]. V prvním případě nenacházíme tak bohatý obrazový materiál, ve kterém bychom se setkávali s jazykem, textové materiály však mluví o baziliškovi, který je nositelem jedu a jeho uštknutí sice umoří tělo, ale duši nechává netknoutou, pomluva je pak o to horší, že umoří ducha.<sup>195</sup> Dle Ripy je baziliška možné spojovat taktéž s pomluvou,<sup>196</sup> a dokonce i s prokletím, u něhož se nachází navíc i gesto vyplazeného jazyka.<sup>197</sup> V druhém případě se setkáváme s celkem bohatým obrazovým materiálem a nejčastěji pak s výjev: posmívání Kristu<sup>198</sup> [obr. 05 a 06] a výsměch Elizeovi [obr. 07]. Důležitým detailem jsou také samotná otevřená ústa muže sedícího na „démonu“. Dobový kontext gesto pojímá jako vyobrazování tělesného dole, ústa jsou spojena s polykáním, pohlcováním, jsou jakousi bránou k topografickému dole, jsou ambivalentním obrazem smrti a zničení, ale i plodivého hodování.<sup>199</sup> Pokud porovnáme některé soudobé<sup>200</sup> nebo starší příběhy,<sup>201</sup> nacházíme v ústech nadrozměrných tvorů celé světy, které jsou často uspořádány jako karnevalový svět s obrácenou realitou.<sup>202</sup> Dva zmíněné příklady použijeme jako pojícího můstku. První, který se váže k topografickému dole, slouží jako hyperbolizace Darmotlachova hříchu

---

<sup>195</sup> ... „Není-liž to rána jízlivější než rána hada baziliška? (Darmožváci horší než drak baziliškus). Baziliškus nic víc nemůže člověku uškodit, než že umoří ho na těle: tento pak d'áblík umoří jeho duši.“ ... (Ibidem, cit. s. 405).

<sup>196</sup> „The Basilisk, or cockatrice, on her helmet is mythical beast with cock's head and a stinging serpent's tail; its look alone was lethal, and was like calumny, which also harms without contact.“ (viz Ripa, *Baroque and Rococo* (pozn. 19), cit. s. 94).

<sup>197</sup> „She stick out her tongue. She carries a basilisk at her bosom and...“ Dále pak: „The deadly basilisk is her appropriate pet and companion“ (viz Ripa, *Baroque and Rococo* (pozn. 19), cit. s. 165).

<sup>198</sup> Giuseppe Maria Crespi, Posmívání Kristu, 1720, olej na plátně, Pinacoteca Nazionale, [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-27983b453cab12a5bc8996e496b85e0041d90e>, vyhledáno 20.04.2013].

<sup>199</sup> Viz Bachtin (pozn. 10), s. 288-345.

<sup>200</sup> Viz Rabelais (pozn. 36 - 37).

<sup>201</sup> Viz Lukianos (pozn. 40).

<sup>202</sup> Viz Bachtin (pozn. 10), s. 288-345.

a poukazuje k jeho nečistým a obhroublým řečem (viz cit. II). Druhý funguje, jako referenční prvek ke karnevalovému světu.<sup>203</sup> Konceptor tak velice obratně pracuje se spojením několika narativních rovin a vytváří jistý synkretický obraz jazyka a úst, který není možné číst jen primárním způsobem a považovat jej za zpodobnění mluvy, ale ústa a jazyk, zde do sebe implantují další sémantické matrice, jimiž jsou alegorie Pomluvy a Posměchu v případě jazyka, a referenční odkazy ke karnevalovému světu a tělesného dole v případě detailu otevřených úst.

Zaměříme však svou pozornost na postavu samotného antropomorfního d'ábla Darmotlacha stojícího za oslem. Jedním ze dvou nejvýraznějších prvků je paví pero nacházející se za jeho baretem. Tento symbol může mít primární rovinu opět v samotném textu exempla, v němž je Darmotlach spojován se svou matkou Pýchou.<sup>204</sup> Méně známým faktem je opětovné spojení pavích per s alegorií posměchu.<sup>205</sup> Druhým nápadným prvkem je pak samotný předmět, který drží Darmotlach ve svých rukou. V tomto případě se budeme ovšem pohybovat v rovinách čistě hypotetických, jelikož se mi nepodařilo nalézt adekvátní text či dobový pramen a musel jsem zde vycházet ze záznamu masopustních rituálů zachycených v knize Čeňka Zíbrta.<sup>206</sup> Dalo by se namítat, že pracuji se zdrojem zachycujícím „stejný“ obyčej, avšak jeho o téměř čtyři století mladší projev. Musíme však v tomto případě pracovat s teorií tzv. memplexů<sup>207</sup>. Na těchto základech můžeme tedy předpokládat, že v případě rituálních, eventuálně obyčejových zvyků zůstává mnoho původních neměnných prvků, se kterými se můžeme setkávat v průběhu staletí. Nezapomínejme také, že karnevalové slavnosti v celé Evropě pravděpodobně pocházejí z daleko

---

<sup>203</sup> V clém grafickém listu se střetáváme s několika takovými prvky a podrobněji se jim budu věnovat v pozdějších pasážích této kapitoly.

<sup>204</sup> „Někteří smajšlejí, že by tento d'áblík Pejše mateři své ze zadku vypadl, že mu vždycky hanebně z ust smrdí, to jest, že vždyckny rád hanebně a mrzutě o tělesných hříších darmo žve... etc.“. Viz Rvačovský (pozn. 7), cit. s. 397

<sup>205</sup> Ripa cit. s. 129 (Derision): „*The Peacock feathers remind us that such people are filled with pride and an overweening sense of their own perfection, and hence feel free to criticize others.*“.

<sup>206</sup> Viz Zíbrt, *Veselé chvíle* (pozn. 12).

<sup>207</sup> Viz kapitola Ikonosémantická metoda, či kniha: Susan Blackmore, *Teorie Memů: kultura a její evoluce*, Praha 2001.

starších bakchických rituálních oslav, se kterými se setkáváme již v antickém světě a i zde můžeme nalézt jisté pojící prvky.<sup>208</sup>

Jednou z námitek může být i samotná ztráta karnevalových/masopustních zvyků a to nejen v jednom století, ve kterém žijeme, ale i ve století 19. a 20., která jsou nazývána *érou rozumu*. V těchto stoletích tak docházelo k postupnému vytlačování obyčejových prvků, pro které nebylo v naší „moderní“ společnosti místo.<sup>209</sup> Za zmínku stojí jedna citace Adély Partyšové, která tuto společenskou změnu ve vnímání obyčejů a tradic jen podtrhuje:

III.: *„Meze jídlem sme vecházele na dvůr hrat na zemla a na frantrybusa; naše zábava trvala až do večera. Na drohé deň a pozděš e ve škole spominale sme na šádoňk. Jož se ta Smrt' o nás nevěši; staré pan rector omřele a nové pan očitel to dětom zakázale, že pré to pověra; proč, já nevím, nikdá žádné vo tem nevekladal, proč to belo, a jesle se tém neco zažehná. Dež přešla zas Smrtná neděla, bele sme toze smotny, že néni šádoňk, e plakale.“*<sup>210</sup>

Obraťme však svou pozornost opět k samotnému grafickému listu. Na základě Zíbrtových textů tak můžeme tento předmět identifikovat jako ferulu,<sup>211</sup> již se vyplácelo u masopustních soudů. Její alegorický význam je pro celou ilustraci jedním z nejdůležitějších prvků umožňujících nám komplexní pochopení narativní roviny. Musím zde proto uvést jednu ze Zíbrtových citací:

---

<sup>208</sup> Nevázané veselí, chaos, nadměrnou konzumaci alkoholu, agresivitu a masky. Všechny tyto prvky byly reprezentovány bohem Bakchem/Saturnem, jenž byl mladší křesťanskou tradicí přetvořen na masopust. O počátcích masopustu se Rvačovský zevrubně vyjadřuje v prvním artikulu své knihy, za zmínku taktéž stojí kapitola Kozlonohé bratrstvo vinného boha v knize Luboše Antonína (viz Antonín (pozn. 30)).

<sup>209</sup> Velice často byly karnevalové obyčeje na vsích potlačovány kantory, poněvadž některé koledování mělo pohoršující ráz. (Viz Zíbrt, *Veselé chvíle* (pozn. 12)).

<sup>210</sup> Ibidem, cit. s. 224.

<sup>211</sup> Ibidem, cit. s. 114: *„Ferule, která je z jednoho kusu dřeva, má podobu plácačky. Na hořejší části je seříznuta v podobě kruhu, odtud jde držátko. Až k tomuto je hořejší kruhovitá část podélně rozříznuta na tři nebo čtyři tenoučké plátky. Tak úderem ferule při vypláčení „kop“ způsobí se veliký hluk. Uprostřed kruhovitě části ferule je maličký otvor. Na konci držátka, jež se v ruce drží, je připevněno „právo“, které je ze slámy a spleteno je v tenký prámek se dvěma pentličkami, obyčejně červenou a modrou.“*

IV.: „Mladý výbor zasedl za „úřední stůl“, nad nímž se do trámu zapíchlo právo. Muzika zahrála, i nastal taneční rej, přerušovaný čas od času nějakým žertovným soudem. Někdo někomu něco podstrčil; třebaš jehlu mu zapíchl do šatu. Šel potom k úřednímu stolu žalovat. „Pane rychtáři a pane pudmistře a celé poctivé právo, já jsem tomu a tomu vynašel, on mi ukradl železný sochor.“ Rychtář zaklepal ferulou a poslal konšela pro zloděje. Ten se dostavil, řka: „Pane rychtáři a celé poctivé právo, co je mne tu třeba?“ Rychtář mu oznámil, z čeho je viněn. Nastalo vyšetřování, „železný sochor“ se u něho našel, i byl souzen a odsouzen k pokutě „buď na zlatě nebo na gatě“. Tato se vyplácela ferulou. Konšel vzal ferulu a šel snít ke dveřím. Muzika hrála a chasa zpívala píseň: „Jedna dvě, byly dvě, byly, byly, byly dvě, kdo jich nechce počítati, nech se jde podívati, že jsou dvě.“ Konšel, začav ode dveří, měřil ferulou poklepávaje po zemi, potom poklepal viníka od země po nohou, po zádech až po lopatky, kdež mu vysázel vyměřený počet. Jiný byl obviněn, že se slavnému úřadu posmíval, anebo že škaredě pohlédl na právo atd.“<sup>212</sup>

Veškeré další příklady, které bych zde citoval, mají vesměs stejný charakter. Jedná se v nich o pomluvu z krádeže, posmívání se, či popichování druhé osoby. Za tyto tresty bylo vždy vypláceno ferulou. Považujeme proto za možné, že konceptor v tomto případě použil prvek lidových masopustních slavností k obohacení sémantického slovníku ilustrace a zdůraznil jím i samotnou podstatu Darmotlachova hříchu.

Postava samotného muže sedícího na démonu/oslu nemá v textu bližšího určení, ovšem vzhledem k dějinné době a popularitě některých lidových prvků objevujících se v doprovodných ilustracích můžeme předpokládat, že tento muž zastupuje dobově velice oblíbenou postavu sv. Grobiána, či doktora Grobiána, jak bývá označován v dobové literatuře.<sup>213</sup> Svatý Grobiánus se, v textech

---

<sup>212</sup> Ibidem, cit. s.: 123.

<sup>213</sup> Jedná se o postavu středověkého fiktivního svěťce vzniklou nejspíše na území dnešního Německa, kam se dle lingvistických vztahů dá zařadit a slovo grobián nejspíše pochází ze slova grop nebo grob. Poprvé se s touto postavou setkáváme v literatuře u Sebastiana Branta v knize *Das Narrenschiff* (1494) odkud se nadále šířila exponenciální řadou i do ostatních evropských zemí. V česky mluvícím prostředí se pak postava Grobiána vyskytuje

české provenience nebo tištěných v českém jazyce, přeměňuje v postavu Franty,<sup>214</sup> který je s ním identický. Výskyt knih s touto tematikou je doložitelný na území tehdejších Čech již počátkem 16. století.<sup>215</sup>

Franta by se dal považovat za ztělesnění všech synů Massopustových, byl symbolem všech obhroublých gest a nevychovaností, které nás mohou napadnout, jeho největším proviněním by se však dalo označit i navádění k nim, což ho opět metaforicky přibližuje k postavě Darmotlacha. Démon, na kterém sedí a kterému jsem v primární rovině přiřknul podobu osla, se nám tak zde mění v daleko složitější synkretický charakter a můžeme ho tedy nejspíše definovat takto - vepř/kozel/osel - ovšem proč? Povšimněme si některých zvláštních detailů na vyobrazení tohoto stvoření, je jím koruna a zvonec okolo krku, s těmito detaily se nesetkáme snad na žádném vyobrazení osla, můžeme ho ale nalézt v již výše zmíněné knize *Das Narrenschiff* u vyobrazení svině, nesoucí oba tyto zvláštní atributy [**obr. 08**]. Narativně se detaily vztahují ke dvěma pasážím Brantova textu:

*V.: „ ...Pan ctihodný, žel, pod drnem už dřímá  
a blázen škrábe svini za ušima  
a cloumá jí. Zvonek se rozeznívá,  
sviňáckou písničku za to mu zpívá.  
Jenom svině dneska tanec pořádá,  
lod' pošetilců přitom pevně ovládá,  
...  
korunovaná jen svině zůstává.  
nikomu však čest a úctu nevzdává“<sup>216</sup>*

---

ve veršované satirické skladbě *Spis doktora Grobiána* (ze známých vydání s datací se dochovalo až to druhé z roku 1748). Více o celé problematice v knize: *Frantova práva* (viz Zíbrt (pozn. 12), cit. s. 18).

<sup>214</sup> Rvačovský dokonce z knihy *Frantova práva* (l. p. 1518) čerpá a nalézá v ní inspirační zdroj. (viz pozn. č. 47 v kapitole Lenocho).

<sup>215</sup> Viz Zíbrt, *Frantova práva* (pozn. 12).

<sup>216</sup> Viz Brant (pozn. 39), cit. s. 138.

Nejednoznačnost vzhledu předních partií démona a tím i možné nelogické přisouzení podobnosti k svini, opírající se pouze o tyto dva detaily v podobě koruny a zvonce, bych nepovažoval za tolik důležité, abychom s nimi nemohli nadále pracovat. Druhé z trojice zmiňovaných zvířat je kozel (povšimněme si „rohů“ na hlavě démonického zvířete, na kterém „Franta“ sedí), ten byl spojován s lascivností a oplzlostí,<sup>217</sup> o kterých se ve Rvačovském dočítáme následující:

VI.: „*Tu co mu starý čert vyvrže na jazyk pryskýřův, totiž řečí hanebných a mrzutých o skutcích tělesných, to ono mezi ně s smíchem a pod žertem do svědomí a srdcí jejich hází, v čemž aneb poctivost bližního trpí, aneb z pobožných lidí smích strojí, aneb sodomské hanebnosti se zjevují: čímž duše již raněná jest náramně.*“<sup>218</sup>

Ilustrátor zde nemusel tedy zachovávat podobu ani jednoho z uvedených zvířat, tedy kozla/osla/vepře, jejichž fyziognomie je zastoupena pouze marginálními znaky, o kterých se navíc domnívám, že jejich znalost mezi vzdělanými recipienty mohla být natolik rozšířena, že mohl ilustrátor svou fantazií zdůraznit proměnu této bytosti v démona a zdůraznit tak směřování k jámě pekelné a hlubinám ztracení. Posledním zvířetem obsaženým v synkretické kompozici je osel, lépe řečeno gesto osoby jedoucí obráceně na oslu. Jak jsem již zmínil výše (viz poznámka č. 11), jde o jeden z prvků odkazujících se k lidovým slavnostem, ke karnevalu, k masopustu. Jedná se opět o prosakování světa „vzhůru nohama“<sup>219</sup> plného křepčení a zaměňování vysokého a nízkého, se spoustou ambivalentních gest.<sup>220</sup> Analogický pramenný materiál<sup>221</sup> vyjadřující

---

<sup>217</sup> Viz Ripa, *Baroque and Rococo* (pozn. 20), s. 294 a s. 295.

<sup>218</sup> Viz Rvačovský (pozn. 7), cit.s. 404-405.

<sup>219</sup> V angloamerických textech se setkáváme často s výstižným označením “The World Upside Down”.

<sup>220</sup> Viz Bachtin (pozn. 10), s. 288-408.

<sup>221</sup> S gestem obrácené jízdy se setkáváme v pramenech nejčastěji u vyobrazování opilého Siléna [obr. 09 a 10], který je v některých případech přidržován satiry, aby nespadl. Nesmíme tu ovšem zapomínat na charakteristiku Siléna, který byl sice opilec, zároveň však ztělesňoval i roli učitele a filosofa, na druhou stranu byl spojován s bakchickým kultem



se k tomuto gestu, ať už literárního nebo vizuálního charakteru, který bych mohl při svém výkladu adekvátně použít, jsem nenalezl, nebo nebyl dostupný,<sup>222</sup> a musím tedy pracovat pouze se závěry M. M. Bachtina a P. Burkeho.<sup>223</sup> Spojování osla s hloupostí a pošetilostí není v kultuře pozdního středověku nijak výjimečné a můžeme se s ním často setkat jak v textech,<sup>224</sup> tak u obrazového materiálu [obr. 11]. „Franta“ jedoucí obráceně na oslu a přidržující se ho za ocas tak vytváří obraz pošetilého „trojáctví“. Celkový obraz je poté vygradován i smrtkou držící ohlávku démona a vedoucí tak nic netušícího „Frantu“ k jámě pekelné.<sup>225</sup>

Postava Smrtě, v tomto případě „oděná“ do pláště, nese jeden z méně rozšířených atributů, kterým je šíp. Ten se k postavě Smrtě dostává přeneseně z představ antického světa, kde sluneční bůh Phoibos (později též Apollón) roznáší smrt v podobě morové epidemie za pomoci svého luku a šípů. Sémantický výklad bych považoval za daleko složitější s velkým významovým přesahem, jenž se již mnohokrát v Rvačovského díle ukázal. Šípy se dají taktéž spojovat s nabádáním k věcem hříšným, což opravdu Darmotlach dělá, tuto spojitost nacházíme v Pavlových Listech Efezkým:

*VII.: „... A zvláště pak vezmouce štít víry, kterýmž byste mohli všechny šípy ohnivé nešlechtníka toho uhasiti... {útoky ďábelské}” (Ef. 6:16)*

Tímto posledním obrazovým znakem se uzavírá silně alegorizující celek sémantických významů, který poukazuje na rozdílnost mezi špatným vyjadřo-

---

(viz. Miroslav Šedina, *Sparagamos*, Praha 1997) tzn., že taktéž jeho osoba přechází i do saturnálií, což mohlo ovlivnit vnímání osoby Siléna v pozdějších obdobích.

<sup>222</sup> J. Boswell, *Life of Samuel Johnson*, Oxford 1934; L. Landucci, *Diario*, Firenze 1883; Felix Platter, *Beloved Son Felix*, London 1961. Knihy jsou uvedeny z poznámek Petra Burkeho. Viz následující poznámka.

<sup>223</sup> Viz Burke (pozn. 9).

<sup>224</sup> „Když kráčí po cestě, neumí ustoupit tomu, kdo jde proti němu. Je líný, pomalý a hloupější než všechna ostatní zvířata, čím je starší tím je tupější.“ (viz Hadravová (pozn. 21), cit. s. 296).

<sup>225</sup> Démon či Smrt vedoucí průvod nebo jednotlivce do tlamy pekelné, není v tomto případě ojedinělým námětem a můžeme se s ním setkávat po celý raný novověk [obr. 12 a 13].

váním, které má možnost odsoudit, nebo dobrým vyjadřováním povznášejícím naopak svého původce (řečníka) do výšin božích.

Celkový narativní kontext a synkretický celek sémantických znaků tak nabývá v této ilustraci neuvěřitelně intertextuální a pictodeixistický charakter, pracující nejen s pasážemi obsaženými v Rvačovského textu, ale i symbolickými odkazy na dobovou literaturu s přesahem do kulturních a rituálních aspektů života středověkého člověka v období masopustních svátků. Konceptor tak opět dokazuje své opravdu citlivé vnímání soudobé reality při komponování složitých alegorických výjevů, které by se snad daly zařadit k výkonům nám známým z pozdější doby v podobě emblematické.

### 3.0 Závěr

Hlavním tématem studie byla analýza ikonografických a ikonologických aspektů doprovodných grafických štočků Rvačovského knihy *Massopust*. V první části jsem nastínil některé životopisné údaje Vavřince Leandra Rvačovského a uvedl do kontextu jeho práci, která měla vždy mravokárný charakter. *Massopust* je navíc obohacen i o rovinu zábavnou, která by v konečném výkladu ikonografických analýz neměla být opomíjena. Následně jsem postuloval několik literárních pojmů, se kterými se při výstavbě textu *Massopust* pracovalo. Velmi důležitou stránkou pomáhající k pochopení hlavní nosné linie je kapitola zabývající se karnevalovou tradicí, která objasňuje některé kulturní aspekty na ni navázané. Poslední kapitola první části pojednává o osobě konceptora, tedy osobě zodpovědné za ikonografický program grafických štočků. Snaží se také zařadit autora vizuální stránky ilustrací do kontextu středoevropské grafiky 16. století.

Počátek druhé části studie, a zároveň jedna z nosných částí, je kapitola 2.0 Ikonosémantická metoda, která objasňuje postupy použité při analýze grafických štočků. Metoda sama funguje jako složitý organismus, jenž je vystavěn na skeletu starší ikonografické a ikonologické metody prof. Panofského. Na tento metodologický skelet byly postupně přidány další analytické prvky ze světa estetiky, literární sémantiky, ale byl obohacen i o poznatky filosofie a psychologie. Metoda sama však stále není celistvá a i nadále prochází evolucí.

K ústřednímu tématu se dostáváme až po postulování nejdůležitějších aspektů, bez kterých by byly některé závěry v této části vytrženy z kontextu, a tudíž by bylo možné dopustit se dezinterpretace. Poslední část se tak věnuje narativnímu programu ilustrací, který je do značné míry bipolární a rozevívá se jako nůžky mezi dvěma úrovněmi středověké kultury. První, oficiální, zprostředkovávána skrze prameny vzdělaných gramotných vrstev tehdejší populace.<sup>226</sup> Druhá, majoritní, do značné míry neustále zahalená v oparu tajemství, je neoficiální lidová kultura, o které máme pouze kusé záznamy, a proto se mu-

---

<sup>226</sup> Nezapomínejme, že se však jedná o pouhý marginální zlomek tehdejší společnosti.

síme spoléhat na pramennou substituci jinými sekundárními způsoby.<sup>227</sup> Analytická metoda, se kterou pracuji, vychází primárně z marginální oficiální kultury.<sup>228</sup> Na rozdíl od jiných studií však neopomím ani aspekty lidové kultury raného novověku, bez níž by ta oficiální nemohla existovat.

Grafické štočky vykazují velkou dávku originality a jsou jedinečné svým ikonografickým programem, který je silně napojen na pretext *Massopust* a lidovou kulturu. Díky svému vzniku v éře humanistické literatury a filosofie obsahuje také mnoho hypertextových a *pictodeixistických* odkazů na antickou a jiné pohanské kultury. Z těchto tradic vychází i ústřední „masopustní“ téma, které spisu propůjčuje jeho osobitý charakter.

Ideové a narativní zaměření grafik by se dalo rozdělit do tří základních celků specifického „architektonického“ schématu.

Prvním způsobem výstavby narativních procesů je čisté použití metatextové předlohy *Massopust*, při kterém se konceptor téměř rigidně drží popisované události vyskytující se v textu (např. Vzteklik) bez vlastní inovace či návaznosti na *kulturní encyklopedii* doby.

Druhým je synkreticko-syntetická výstavba kombinující určitá exempla nebo prvky, nacházející se v metatextovém základu a na něj se následně nabalují jistá *topoi* vyskytující se v dobové kultuře. Dalo by se říci, že zde konceptor postupuje aditivní formou přidávající jednotlivé prvky na hlavní myšlenkový skelet, který nám představuje (např. Lenocho).

Třetí, a zároveň nejsložitější formou, se kterou se v knize setkáváme, je postup, který se s metatextem vizuálně neshoduje a je tvořen pouze výstavbou na základě kulturně historické, ikonografické a *dobové encyklopedie* (např. Darmotlach).

Studie poprvé poukazuje na doposud nezkoumané postupy a schémata, která při výstavbě narativních hledisek ilustrací konceptor uplatňoval. Zároveň předkládá i seznámení se složkami neoficiální kultury, které ovlivňovaly vznik již mnohokrát zmíněných grafik zobrazujících Vzteklika, Lenocha a Darmotlacha.

---

<sup>227</sup> Viz kapitola 2.0 Ikonosémantická metoda.

<sup>228</sup> Vycházím z předpokladu, že kniha byla přes všechny vztahy k lidové kultuře primárně určena pro tyto vzdělané recipienty.

## 4.0 Seznam použité literatury a dalších zdrojů

Alighiéri Dante, *Peklo*, Mělník 1996.

Antonín Luboš, *Bestiář: bájná zvířata, živlové bytosti, monstra a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy*, Praha 2010.

Anonym, *Physiologus: A Medieval Book of Nature Lore*, Chicago 2009.

Arriános, *Tažení Alexandra Velikého*, Praha 1972.

Bachtin Michail Michajlovič, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007.

Bartlová Milena, *Skutečná přítomnost - Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha 2012.

Benjamin Walter, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Cambridge 2008.

Bible svatá podle původního vydání Kralického, Kutná hora 1949.

Bílek Petr, Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?, in: *Jazyk reprezentace*, (eds) Veronika Vebrová — Petr Bílek — Vladimír Papoušek — David Skalický, Praha 2012.

Bingen Hildegard von, *Physica: The complete English Translation of her Classic Work on Health and Healing*, Rochester 1998.

Blackmore Susan, Teorie memů. *Kultura a její evoluce*, Praha 2001.

Bohatcová Mirjam a kolektiv, *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990.

Bohatcová Mirjam - Josef Hejnic, *O vydavatelské činnosti veleslavínské tiskárny (1578-1620)*, in: FHB 9, 1985, s. 291 - 388.

Brant Sebastian, *Lod' bláznů*, Praha 1973.

Burke Peter, *Lidová kultura v raně novověké Evropě*, Praha 2005.

Dawkins Richard. *Sobecký gen*, Praha 1998. s. 439 – 512.

Fink Gerhard, *Encyklopedie Antické Mytologie*, Olomouc 1996.

Ginzburg Carlo. *Sýr a červi*, Praha 2000.

Goethe Johann Wolfgang, Římský Karneval, in: Michail Michailovič Bachtin, *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 2007, s. 449 - 469.

- Gombrich Ernst Hans, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 2002.
- Hadravová Alena, *Knih dvacatera umění mistra Pavla Židka – část přírodovědná*, Praha 2008.
- Hall James A., *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha a Litomyšl 2008.
- Hejduková Zdeňka, *Francois Rabelais očima české literární kritiky* (Bakalářská práce), České Budějovice 2012.
- Homoláč Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha 1996.
- Jaritz Gerhard, Oxen and Hox, Monkeys and Parrots: Using „Familiar“ and „Unfamiliar“ Fauna In Late Medieval Visual Representation, in: Gerhard Jaritz - Alice Choyke. *Animal diversities*, Krems 2005, s 107-122.
- Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, Praha 1984.
- Krauss Rosalind, *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*, In: Karel Císař, *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 251 - 270.
- Kalous Antonín, *Navigatio sancti Brendani a její postavení ve středověké literatuře: Charakteristika a rozbor textu*, in: Historie 98 - Sborník prací celostátní studentské vědecké konference, Skriptorium 2000.
- Ladurie Emmanuel le Roy, *Massopust v Romansu*, Praha 2001.
- Lachmannová Renate, *Paměť a literatura*, In: *Česká literatura XLII*, 1994.
- Lúkiános ze Samosaty, *Pravdivé příběhy*, Praha 1963.
- McCormick Cyrus H., *Vespucci Reprints, texts and studies VI: Paesi novamente ritrovati & Novo Mondo 1508 in faksimile*, Oxford 1916.
- Mocná Dagmar - Peterka Josef., *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha 2004.
- Naso Publius Ovidius, *Proměny*, Praha 1969.
- Naso Publius Ovidius, *Umění milovat*, ed. Rudolf Merlík, Praha 2012.
- Osičková, Lenka *Massopust Vavřince Leandra Rvačovského. Analýza literárního díla*, (Magisterská diplomová práce), Brno 2011.
- Panofsky Erwin, *Význam ve výtvarném umění*, Český Těšín 1981.
- Peirce Charles Sanders, *Lingvistická čítanka I. Sémiotika*, ed. B. Palek a D. Short. Praha 1972.
- Petronius, *Hostina u Trimalchiona*, Praha 1959.

- Pleij Herman, *Dreaming of Cockaigne: MEDIEVAL FANTASIES OF THE PERFECT LIFE*, New York 1997.
- Plinius starší, *Kapitoly o přírodě (Naturalis Historia)*, Praha 1974.
- Rabelais Francois, *Gargantua a Pentagruel*, Kniha čtvrtá a pátá, Praha 1962.
- Rabelais Francois, *Gargantua a Pentagruel*, Kniha první, druhá a třetí, Praha 1962.
- Rendell Alan Wood, *PHYSIOLOGUS: A METRICAL BESTIARY OF TWELVE CHAPTERS BY BISHOP THEOBALD*, London 1928.
- Ripa Cesare, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, ed. Edward A. Maser, New York 1971.
- Ripa Cesare, *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli, Milano 1992.
- Royt Jan, *Slovník biblické ikonografie*. Praha 2006.
- Rulišek Hynek, *Slovník křesťanské ikonografie*, České Budějovice 2001.
- Rvačovský Vavřinec Leander, *Massopust*, ed. Dušan Šlosár, Praha 2008.
- Sachs – Badstübner – Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1973.
- Scribner R. W., *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*, Oxford 1994.
- Schapiro Meyer, *Dílo a styl*, Praha 2006.
- Sousedík Stanislav, *Jsoucno a bytí: Úvod do četby sv. Tomáše Akvinského*, Praha 1992.
- Šedina Miroslav, *Sparagmos*, Praha 1997.
- Šroněk Michal, Boření obrazů jako svátek, in: Hana J. Hlaváčková, *Žena ve člunu*, ed. Michal Šroněk a Kateřina Horníčková, Praha 2007, s. 391-404.
- Theobald, *PHYSIOLOGUS: A METRICAL BESTIARY OF TWELVE CHAPTERS BY BISHOP THEOBALD*, London 1928.
- Voit Petr, *Encyklopedie Knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006.
- Voit Petr, *Masopust Vavřince Leandra Rvačovského a jeho exempla*, in: *Miscellanea* 7, 1990 [vyd. 1991], č. 1, s. 37 - 63.
- Wittgenstein Ludwig, *Filosofická zkoumání*, Praha 1993.
- Zíbrt Čeněk, *Frantova práva text prvotisku Norimberského z roku 1518*, Praha 1904.

Zíbrt Čeněk, Masopust, in: *Staročeské výroční obyčeje, pověry, slavnosti a zábavy prostonárodní pokud o nich vypravují písemné památky až po náš věk – příspěvek ke kulturním dějinám českým*, Praha 1889, s. 17 - 45.

Zíbrt Čeněk, *Staročeský Lucidář, text rukopisu Fürstenberského a prvotisku z roku 1498*, Praha 1903.

Zíbrt Čeněk, *Veselé chvíle v životě lidu českého*, Praha 2006.

## Online databáze

Art Wallpapers: Top Wallpapers, dostupný z WWW: <http://www.art-wallpaper.com/>.

Bible online, dostupný z WWW: <http://www.bible-online.cz/>.

Dějiny umění – Galerie, dostupný z WWW: <http://www.umeni.euweb.cz/>.

Europeana, dostupný z WWW: <http://www.europeana.eu/>.

Indianapolis Museum of Art, dostupný z WWW: <http://www.imamuseum.org/>.

Landesarchiv Baden Württemberg, dostupný z WWW: <http://www.landearchiv-bw.de/web/>.

Manuscriptorium, dostupný z WWW: <http://www.manuscriptorium.com>.

Münchener Digitalisierungszentrum: Digitale Sammlungen, dostupný z WWW: <http://www.digitale-sammlungen.de/>.

Museo de Bellas Artes de Bilbao, dostupný z WWW: <http://www.museobilbao.com/>.

Prometheus, dostupný z WWW: <http://prometheus-bildarchiv.de/>.

Rijksmuseum, dostupný z WWW: <https://www.rijksmuseum.nl/>.

The 1640s Picturebook, dostupný z WWW: <http://the1642goodwyfe.wordpress.com/>.

The British Museum, dostupný z WWW: <http://www.britishmuseum.org/>.

The Visual Telling of Stories, dostupný z WWW: <http://www.fulltable.com/>.

The Warburg Institute, dostupný z WWW: <http://warburg.sas.ac.uk/home/>.

Theoi Greek Mythology, dostupný z WWW: <http://www.theoi.com/>.

Web gallery of art, dostupný z WWW: <http://www.wga.hu>.

Wikimedia Commons, dostupný z WWW: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page).



## Online články

Anonym, Decamerone, ([http://de.wikipedia.org/wiki/Decamerone#Deutsche .C3.9Cbbersetzungen](http://de.wikipedia.org/wiki/Decamerone#Deutsche_.C3.9Cbbersetzungen), vyhledáno 25.4.2013).

Anonym, The Land of Cokaygne, (<http://www.thegoldendream.com/landofcokaygne.htm>, vyhledáno 28.4.2013).

Anonym, The Life of St. Thomas the Apostle, (<http://www.catholic-saints.net/saints/st-thomas-the-apostle.php>, vyhledáno 25.3.2013).

Jan Lukavec, *Erban, Vít: Maska a tvář. Hra s identitou v mezikulturních proměnách*, (<http://www.iliteratura.cz/Clanek/29233/erban-vit-mask-a-tvar-hra-s-identitou-v-mezikulturnich-promenach-in-ln>, vyhledáno 28.3.2013).

## 4.1 Seznam vyobrazení

### 1.2 Karneval/Masopust

obr. 01 – Anonym, Svět vzhůru nohama: zvířata napodobující lidi, pol. 16. století, dřevořez, [Převzato z: Herman Pleij, *Dreaming of Cockaigne MEDIEVAL FANTASIES OF THE PERFECT LIFE*, New York 2001].

obr. 02 – Anonym, Svět vzhůru nohama, 1646, dřevořez,  
[Zdroj: <http://the1642goodwyfe.wordpress.com/2012/03/05/the-world-turned-upside-down/>, vyhledáno 2. 5. 2013].

obr. 03 – Anonym, Bitva mezi masem a rybou, 1530, dřevořez, [Převzato Herman Pleij, *Dreaming of Cockaigne: MEDIEVAL FANTASIES OF THE PERFECT LIFE*, New York 2001].

obr. 04 – Pieter Brueghel mladší, Bitva Masopusta s Postem, druhá pol. 16. století, olej na panelu, Royal Museums of Fine Arts of Belgium,  
[Zdroj: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/BrueghelYoung-carnival.jpg>, vyhledáno 2. 5. 2013].

obr. 05 – Jan Miense Molenaer, Boj Masopusta s Postem, 1633, olej na dřevě, Indianapolis Museum of Art,  
[Zdroj: <http://www.imamuseum.org/collections/artwork/battle-between-carnival-and-lent-molenaer-jan-miense>, vyhledáno 2. 5. 2013].

obr. 06 – Anonym, Plenění kláštera na Karlově v Praze v roce 1611, po roce 1611, mědiryt, [Převzato z: Šroněk Michal, Boření obrazů jako svátek, in: Hana J. Hlaváčková, *Žena ve člunu*, ed. Michal Šroněk a Kateřina Horníčková, Praha 2007, s. 391-404].

obr. 07 – Anonym, Plenění františkánského Kláštera u kostela P. Marie Sněžné v Praze v roce 1611, po roce 1611, mědiryt, [Převzato z: Šroněk Michal, Boření

obrazů jako svátek, in: Hana J. Hlaváčková, *Žena ve člunu*, ed. Michal Šroněk a Kateřina Horníčková, Praha 2007, s. 391-404].

## 2.0 Metoda sémantické ikonografie

obr. 01 – Petr Adámek, Objekt, 2013, pc grafika.

## 2.1 Vzteklik

obr. 01 – Anonym, Vzteklik, 1580, dřevořez, Moravská zemská knihovna v Brně, [Zdroj: [http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show\\_tei\\_digidoc&virtnum=0&client=](http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&virtnum=0&client=), vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 02 – Conrad Goltz, Závist - matka hříchů, 1575 - 1600, rytina, Rijksmuseum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1939-304>, vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 03 – Martinus Diebold, Lauber, Kain zabíjí Abela, okolo 1450, akvarel na papíře, Ruprecht-Karls-Universität, [Zdroj: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon\\_bp-8316dd6a664c6cc1ece858325428115babf212a7](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_bp-8316dd6a664c6cc1ece858325428115babf212a7), vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 04 – Anonym, David a Saul, 12 stol., iluminace na pergamenu, Pierpont Morgan Library, New York [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadaweb-e5851a22efab76456517fb4079c9d584f572c620>, vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 05 – Anonym, Sebezničující hněv, pol. 12. století, hlavice sloupu, Clermont-Ferrand, [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-76b058091330ef517b183ec87647014f32ea3d93>, vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 06 – Giotto di Bondone, Hněv, 1302-1305, freska, Standort, [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/salzburg-03a49b8b297a1ad887ff43f3f00e035013081595>, vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 07 – Gerard de Jode, Alegorie Střídmosti, 1547 - 1591, rytina, Rijksmuseum,  
[Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1954-465>,  
vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 08 – Jacob Matham, Hněv, 1585 - 1589, rytina, Rijksmuseum,  
[Zdroj: <http://www.rijksmuseum.nl/en/collection/rp-p-ob-27.236>,  
vyhledáno 18. 08. 2012].

obr. 09 – Georg Pencz, Hněv, 1539 - 1543, rytina, Rijksmuseum,  
[Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-11.057>,  
vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 10 – Anonym, Hněv, 1260, iluminace, Society of Antiquaries,  
[Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/genf-241f1b5fc33f7749b6d364c943ea7794b66d4e2a>,  
vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 11 – Peter Paul Rubens, Hněv Achilleuv, mezi 1630 – 1635, olej na dřevě,  
Museum Boymans- van Beuningen,  
[Zdroj: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon\\_kg-6c6ae7d5ea9478c6c7381222c48e8177f4f35033](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-6c6ae7d5ea9478c6c7381222c48e8177f4f35033),  
vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 12 – Anonym, Spalující hněv, 1455 - 1458, kolorovaná kresba, Universitäts-  
sbibliothek Heidelberg,  
[Zdroj: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon\\_bp-9cc30e8cc1edaa55ef2f5b502f7cd9a01ce57de6](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_bp-9cc30e8cc1edaa55ef2f5b502f7cd9a01ce57de6),  
vyhledáno 19. 3. 2013].

obr. 13 – Lucas Cranach, Smrt sv. Tomáše, 1510 - 1514, dřevořez, Rijksmuseum,  
[Zdroj: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/RP-P-OB-4445/tomas-doodgestoken-met-een-speer>,  
vyhledáno 10. 4. 2013].

obr. 14 – Hans Baldung Grien, Sv. Tomáš, 1519, dřevořez, Rijksmuseum,  
[Zdroj: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/RP-P-OB-4083/tomas-met-speer>,  
vyhledáno 11. 3. 2013].

obr. 15 – Simon Fokke, Saul utočí na Davida, 1766, lept, Rijksmuseum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1909-2014>, vyhledáno 12. 3. 2013].

obr. 16 – Aegidius Sadeler, Saul utočí na Davida, 1580 - 1596, rytina, Rijksmuseum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-H-H-1230>, vyhledáno 18. 3. 2013].

obr. 17 – Nicolaes Maes, Saul utočí na Davida, 1650 - 1660, rýsovací pero a sepie, Rijksmuseum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1957-159>, vyhledáno 18. 3. 2013].

## **2.2 Lenocho**

obr. 01 – Anonym, Lenocho, Dřevořez, cca 1580, Moravská zemská knihovna v Brně, [Zdroj: [http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show\\_teig\\_digidoc&virtnum=0&client=](http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_teig_digidoc&virtnum=0&client=), vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 02 – Wolfgang Strauch, Život v Satráni, Druhá polovina 16. stol., dřevořez, Graphische Sammlung Albertina, [Zdroj: [http://www.art\\_wallpaper.com/22924/Strauch+Wolfgang/Life+in+clover?Width=1600&Height=1200](http://www.art_wallpaper.com/22924/Strauch+Wolfgang/Life+in+clover?Width=1600&Height=1200), vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 03 – Pieter Bruegel starší, V zemi peciválů, 1567, olej na dřevě, Alte Pinakothek, [Zdroj: <http://www.umeni.euweb.cz/obsah/renesance/pieterbrueghelvzemipecivl.html>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 04 – Anonym, První česká tištěná zpráva o objevení Ameriky, asi 1506, dřevořez, [Převzato z: Miriam Bohatcová a kolektiv, *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1990].

obr. 05 – Anonym, Lenost, 1758, rytina, Dover Pictorial Archive Series, [Převzato z: Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery the 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, ed. Edward A. Maser, New York 1971].

obr. 06 – Anonym, Lenost, druhá polovina 16. stol., Herzog August Bibliothek, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=acedia&p=1&ps=12#/RP-P-1986-49,8>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 07 – Jacob Matham, Lenost, 1585 - 1589, Rijksmuseum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=Luiheid&p=1&ps=12#/RP-P-OB-27.231,11>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 08 – Jacques Callot, Lenost, 1680, lept, Rijksmuseum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=Pigritia&p=1&ps=12#/RP-P-OB-4836,1>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 09 – Anonym, Acadia, 1575, rytina, Rijksmuseum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=Luiheid&p=1&ps=12#/RP-P-2004-405,2>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 10 – Heinrich Aldegrever, Acadia, 1552, Herzog Anton Ulrich-Museum, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/search/objecten?q=Luiheid&p=1&ps=12#/RP-P-H-OB-11.110,0>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 11 – Anonym, Phlegmaticus, 1576/1650, rytina, Herzog August Bibliothek, [Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/p=1&ps=12#/RP-P-H-OB-11.110,098DA>, vyhledáno 10. 9. 2012].

obr. 12 – Pieter Jalhea Furnius, Gula, 1550, rytina, Rijksmuseum [Zdroj: <http://www.europeana.eu/portal/record/90402/ADB198DA792830753E146F5B14FF7A27C928C362.html>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 13– Georg Pencz, Gula, 1541, rytina, Museo de bellas artes de Bilbao, [Zdroj: <http://www.museobilbao.com/catalogo-online/gula-103>, vyhledáno 10. 02. 2013].

obr. 14 – Johann Christoph Weigel, Ein Schock Phantasten in einem Kasten mit Ihrem Pourtrait gar net in Kupffer gebracht und ausgelacht, po 1705, Herzog August Bibliothek, [Zdroj: <http://www.landesarchiv-bw.de/praesmodelle/ebuchwe/lk304/main.htm>, vyhledáno 10. 09. 2012].

obr. 15 – Johann Christoph Weigel, Ein Schock Phantasten in einem Kasten mit Ihrem Pourtrait gar net in Kupffer gebracht und ausgelacht, po 1705, Herzog August Bibliothek, [Zdroj: <http://www.landesarchiv-bw.de/praesmodelle/ebuchwe/lk304/main.htm>, vyhledáno 10. 09. 2012].

obr. 16 – Hermés zabíjí Arga Phanopta, Aténská červenofigurová váza, cca 5. stol. př.nl., Kunsthistorische museum, [Zdroj: <http://www.theoi.com/Gigante/GiganteArgosPanoptes.html>, vyhledáno 10. 09. 2012].

### **2.3 Darmotlach**

obr. 01 – Anonym, Darmotlach, 1580, dřevořez, Moravská zemská knihovna v Brně, [Zdroj: [http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show\\_tei\\_digidoc&virtnum=0&client=](http://www.manuscriptorium.com/apps/main/index.php?request=show_tei_digidoc&virtnum=0&client=), vyhledáno 18. 03. 2013].

obr. 02 – Bornitz Jakob, Jazyk propíchnutý trny, 1669, rytina, MDZ, [Zdroj: [http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?inpBitmuster=4&Auswahl\[\]=3171](http://mdz1.bib-bvb.de/~emblem/emblanzeige.html?inpBitmuster=4&Auswahl[]=3171), vyhledáno 18. 03. 2013].

obr. 03 – Anonym, Pomluva, 1758, rytina, Dover Pictorial Archive Series, [Převzato z: Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery the 1758–60 Hertel*

*Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, ed. Edward A. Maser, New York 1971].

obr. 04 – Anonym, Výsměch, 1758, rytina, Dover Pictorial Archive Series, [Převzato z: Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery the 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, ed. Edward A. Maser, New York 1971].

obr. 05 – Wolgemut Michael, Posmívání Kristu, druhá pol. 15. století, kolorovaná perokresba, Kupferstichkabinett, [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidia-b797b795b2b5388f3ba958d7f8c0f0a5872be795>, vyhledáno 18. 03. 2013].

obr. 06 – Karel Škréta, posmívání Kristu, 1630, olej na plátně, Österreichische Galerie Belvedere [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-18e513d3366a0cd42eb42c09abb7d180990cdf23>, vyhledáno 17. 03. 2013].

obr. 07 – Anonym, vysmívání Elišovi, 1518, kolorovaná perokresba, Universitätsbibliothek, [Zdroj: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon\\_bp-45d06e26d9853ec3bc3a2adaa02c2751ba91217b](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_bp-45d06e26d9853ec3bc3a2adaa02c2751ba91217b), vyhledáno 19. 04. 2013].

obr. 08 – Albrecht Dürer, Drzé čelo vítězí, po 1494, Foto: Petr Adámek [Zdroj: převzato Sebastian Brant, *Lod' Bláznů*, Praha 1973, vyhledáno 18. 03. 2013].

obr. 09 – Anonim, Silénos, bronz, 2 stol. př. nl., The Warburg Institute Iconographic Database, [Zdroj: [http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC\\_search/record.php?record=12199](http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=12199), vyhledáno 18. 03. 2013].

obr. 10 – Anonym, Silénos, plastika, po roce 1690, Newby Hall, [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/arachne-c5ea1d98231b89139ad7ee1e5053d69c8b8e330f>, vyhledáno 18. 03. 2013].



Obr.11 – Lucas Cranach, Alegorie papežství, 1545, dřevořez, Staatsbibliothek, [Zdroj: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/bpk-e8b3bc2c4a84921166139d569be589d1868f051d>, vyhledáno 18. 03. 2013].

obr. 12 – Anonym, Kašlu na svět chci jen peníze, kresba, 1565-1600, Ludwig-Maximilians-Universität München, [Zdroj]: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/artemis-e0d2ab95bc57f68199a7cb4a0110149a94a4be69>. vyhledáno 18. 03. 2013].

## 1.2 Karneval/Masopust



Obr. 01

Typickým obrazem převráceného světa jsou i zvířata, která se chovají jako lidé.

1.2 Karneval/Masopust



Obr. 02  
Svět vzhůru nohama.

## 1.2 Karneval/Masopust



Obr. 03

Bitva mezi rybou a masem (alegorická představa, podle níž je Post symbolizován rybou a Masopust masem).

## 1.2 Karneval/Masopust



Obr. 04  
Boj Masopusta s Postem.

1.2 Karneval/Masopust



Obr. 05  
Boj Masopusta s Postem.



1.2 Karneval/Masopust

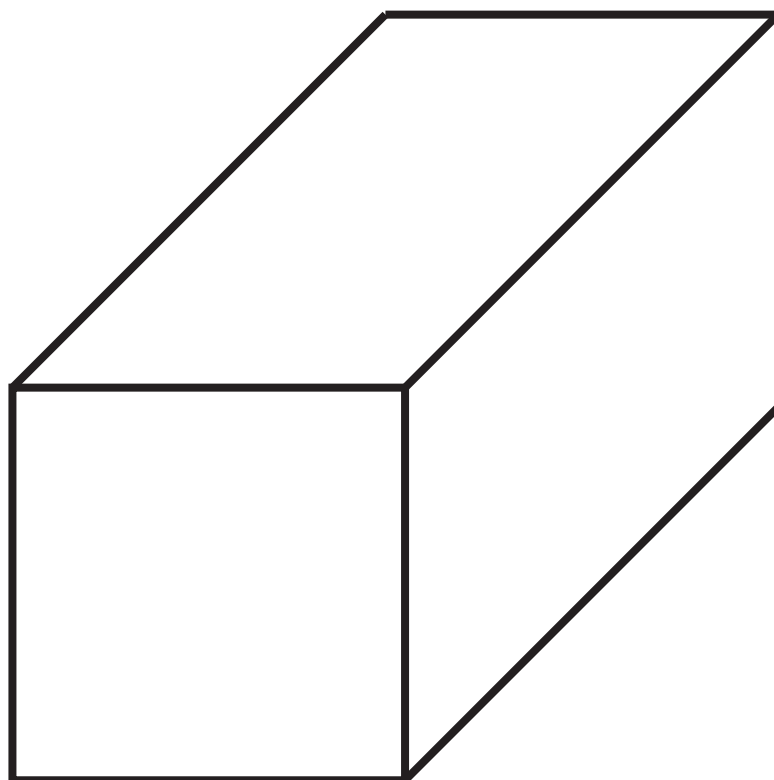


Obr. 07

Plenění františkánského kláštera u kostela P. Marie Sněžné v Praze v roce 1611.



## 2.0 Metoda sémantické ikonografie



Obr. 01  
Objekt.

2.1 Vzteklík



Obr. 01  
Vzteklík

2.1 Vzteklik



Obr. 02  
Závist - matka hříchů.

2.1 Vzteklik



Obr. 03  
Kain zabíjí Abela.

2.1 Vzteklik



Obr. 04  
David a Saul.

2.1 Vzteklik



Obr. 05  
Sebezničující Hněv.

## 2.1 Vzteklik



Obr. 06  
Hněv (femininní verze).

## 2.1 Vzteklik



Obr. 07  
Hněv (maskulinní verze). Detail z dřevorezu Allegorie Střídmosti.



2.1 Vzteklik



Obr. 08  
Hněv se štítem a mečem.

2.1 Vzteklik



Obr. 09  
Hněv s pochodní a mečem.

2.1 Vzteklik



Obr. 10  
Hněv s obuškem a vyobrazením lva na pavéze.

2.1 Vzteklik



Obr. 11  
Hněv Achilleův.

2.1 Vzteklik



Obr. 12  
Spalující Hněv.

2.1 Vzteklik



Obr. 13  
Smrt sv. Tomáše rukou vojáka.

2.1 Vzteklik



Obr. 14  
Sv. Tomáš.

2.1 Vzteklik



Obr. 15  
Saul útočí na Davida.



2.1 Vzteklik

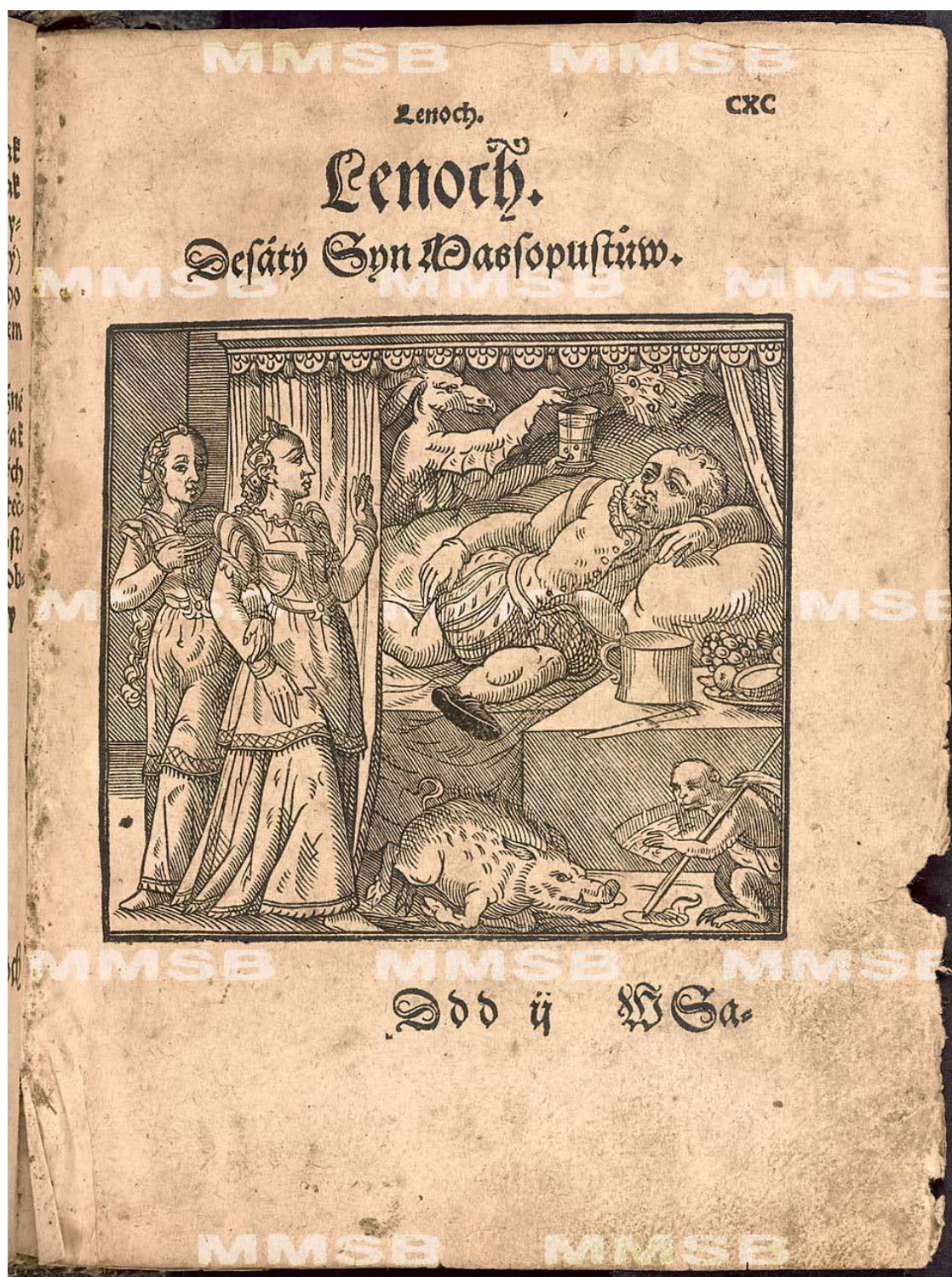


Obr. 16  
Saul útočí na Davida.

## 2.1 Vzteklik



Obr. 17  
Saul útočí na Davida.



Obr. 01  
Lenoch.



## 2.2 Lenocho



Obr. 03  
V Zemi peciválů.

Spis o nových zemích A o novém  
světě W němžto gšme prve žádné  
známosti neměli Ani kdy ho slychali



Tiechto časow nassych W nichžto  
Kraluge naviasniegšsy Kral Ferdinans-  
dus Kral Hispanšky Katalunšky Joz  
tugalitšky etč A Alzbieta manželka ge<sup>e</sup>  
Przihodilo se gšst : že některzj plan

Obr. 04

Titulní strana: Spis o nových zemích a o novém světě, o němžto jsme prve žádné známosti neměli, ani kdy co slychali.



Obr. 05  
Lenost dle Ripy.

## 2.2 Lench



Obr. 06  
Lenost na poduškách.



2.2 Lench



Obr. 07  
Lenost.

2.2 Lenocho



Obr. 08  
Lenost.

2.2 Lenocho



Obr. 09  
Acadia.

2.2 Lenocho



*Fæda pusillanimes pignit Acedia mentes.  
Inficit et repba pectora magna lue.*

Obr. 10  
Acadia.

2.2 Lench



Obr. 11  
Flegmatik.

2.2 Lenocho



*Quis enim te deficiente crumena Et crescente Gula manet exitus. are paterno. Ac rebus merjis in Ventre*

Obr. 12  
Obžerství.

2.2 Lenocho



Obr. 13  
Obžerství.

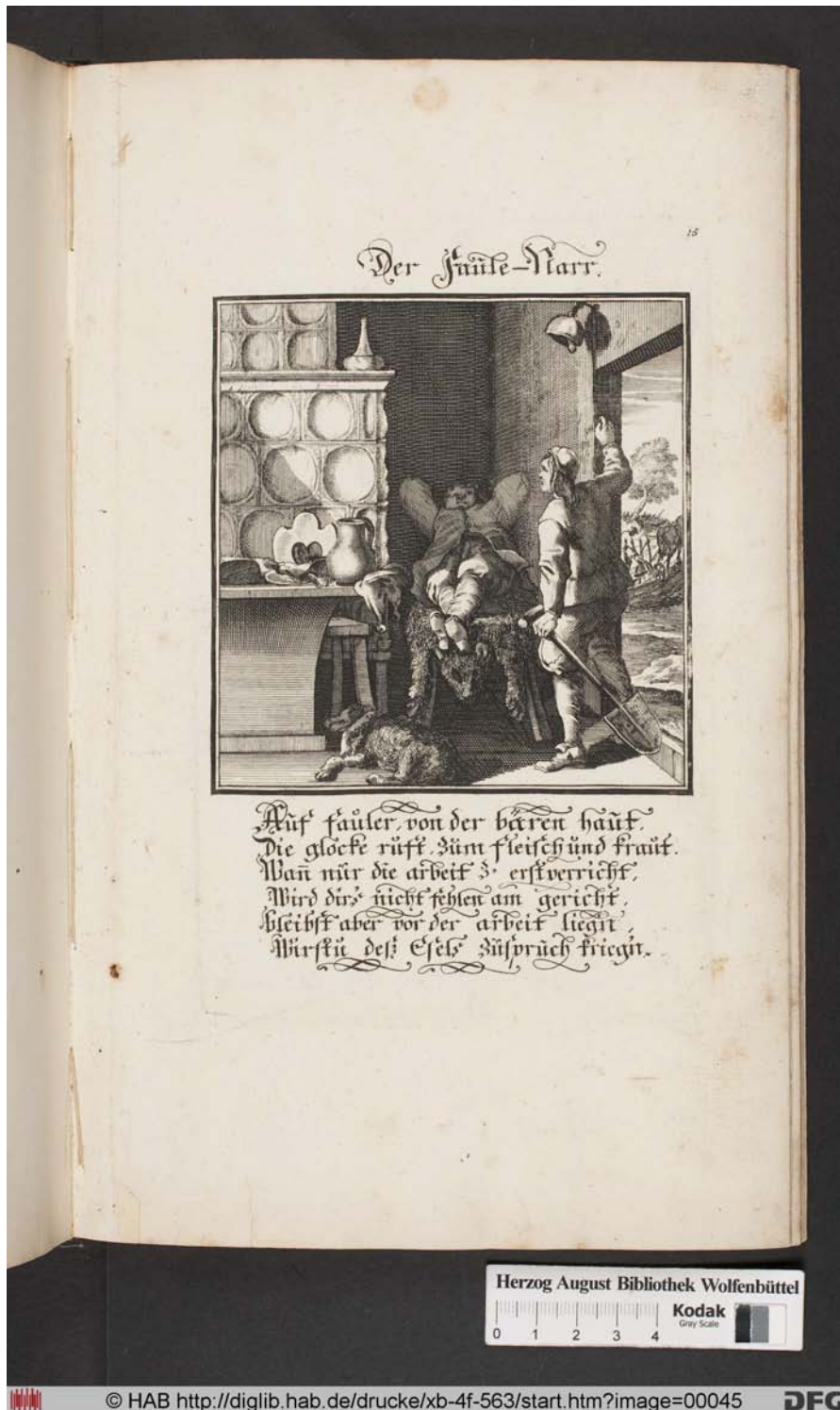
2.2 Lenocho



Obr. 14  
Ein Schock Phantasten in einem Kasten mit Ihrem Pourtrait gar net in  
Kupffer gebracht und ausgelacht.

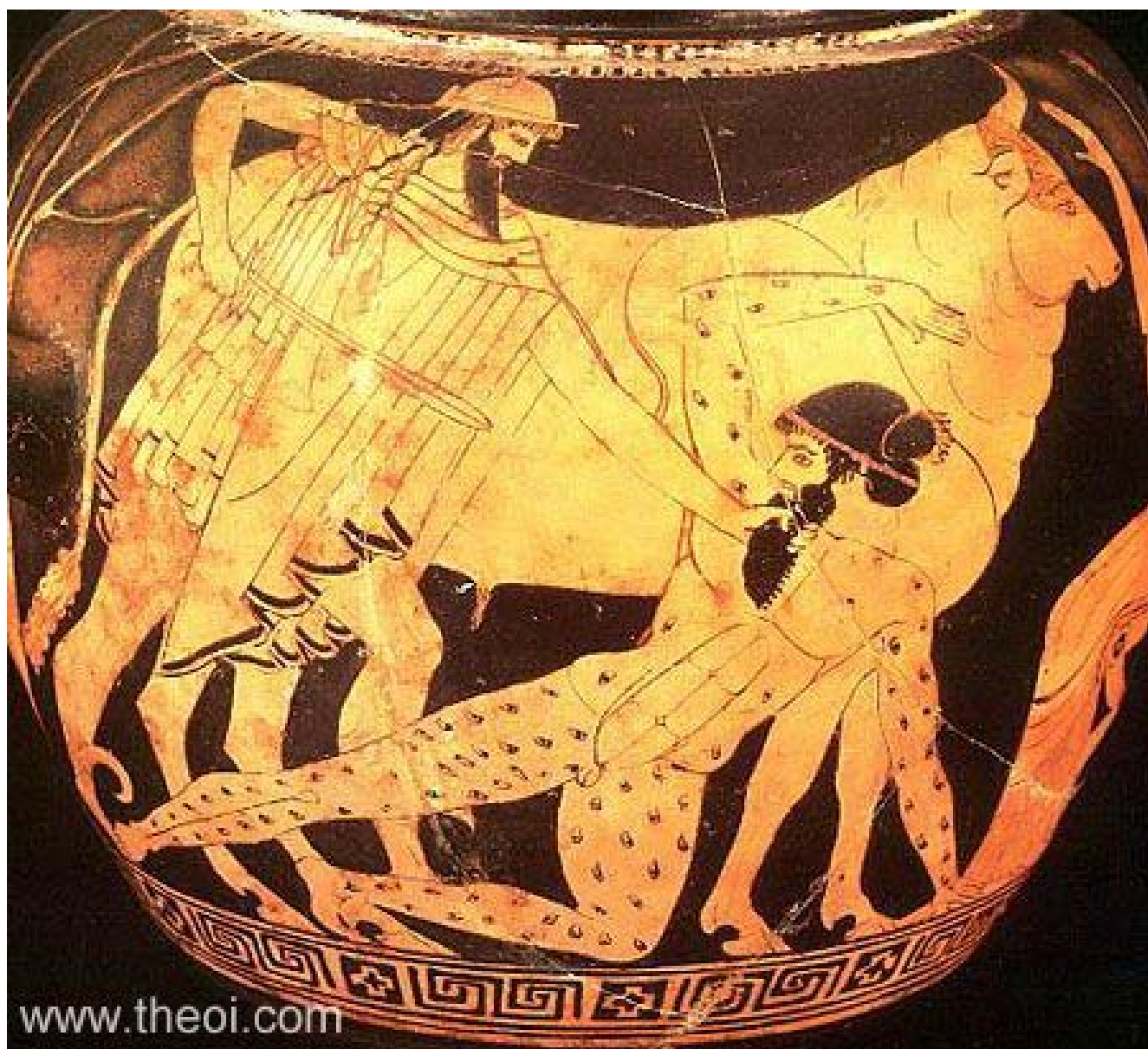


2.2 Lenocho



Obr. 15  
Ein Schock Phantasten in einem Kasten mit Ihrem Pourtrait gar net in  
Kupffer gebracht und ausgelacht.

2.2 Lenocho



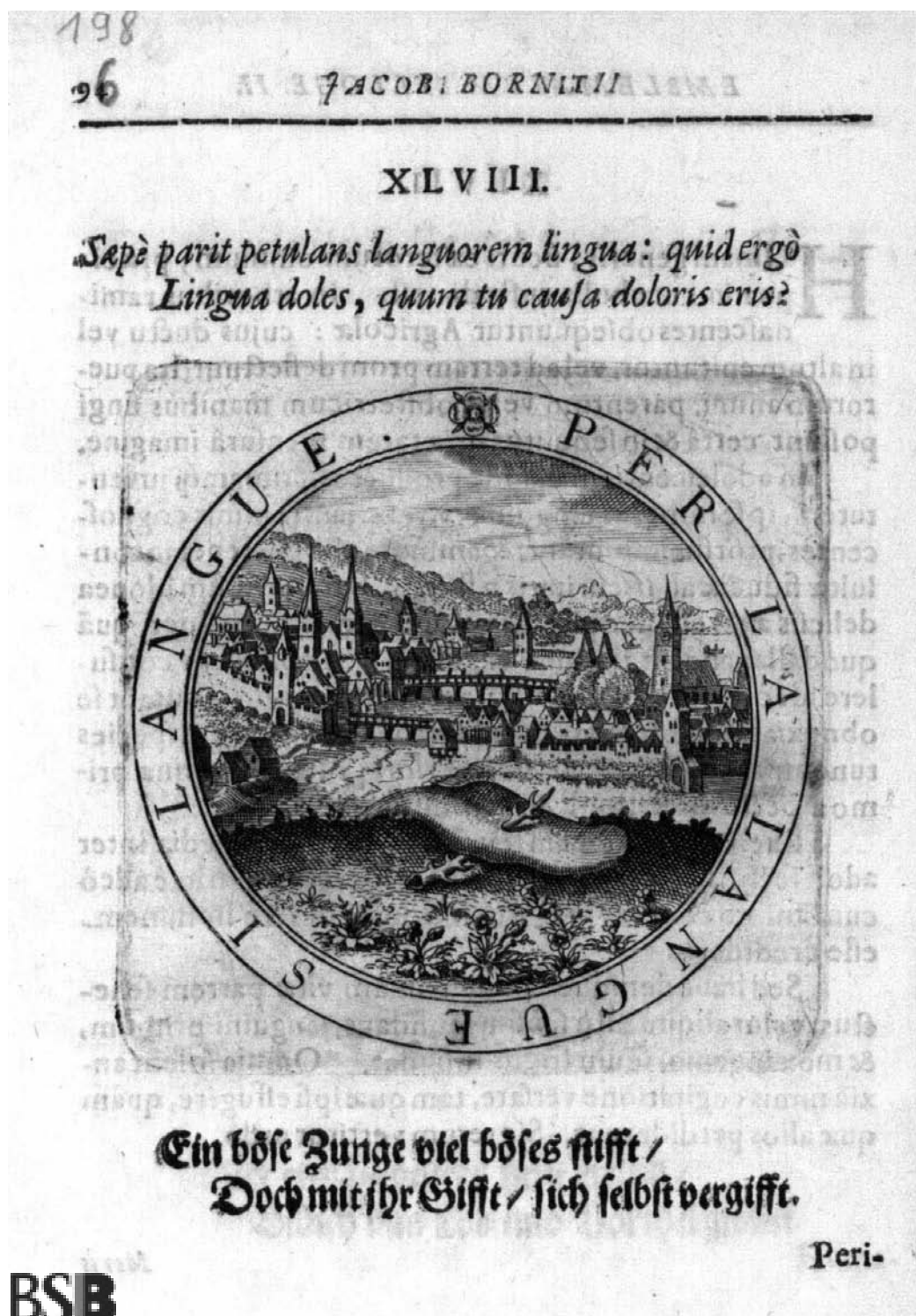
Obr. 16  
Hermés zabíjí Arga Phanopta.

2.3 Darmotlach



Obr. 01  
Darmotlach.

2.3 Darmotlach



Obr. 02  
Jazyk propíchnutý trny.

XCIV.

CALUMNIA.

94

*Non tonet et justos petulanti ledere lingua.  
Iniquus, et nunquam perspicit ipsa mala.*

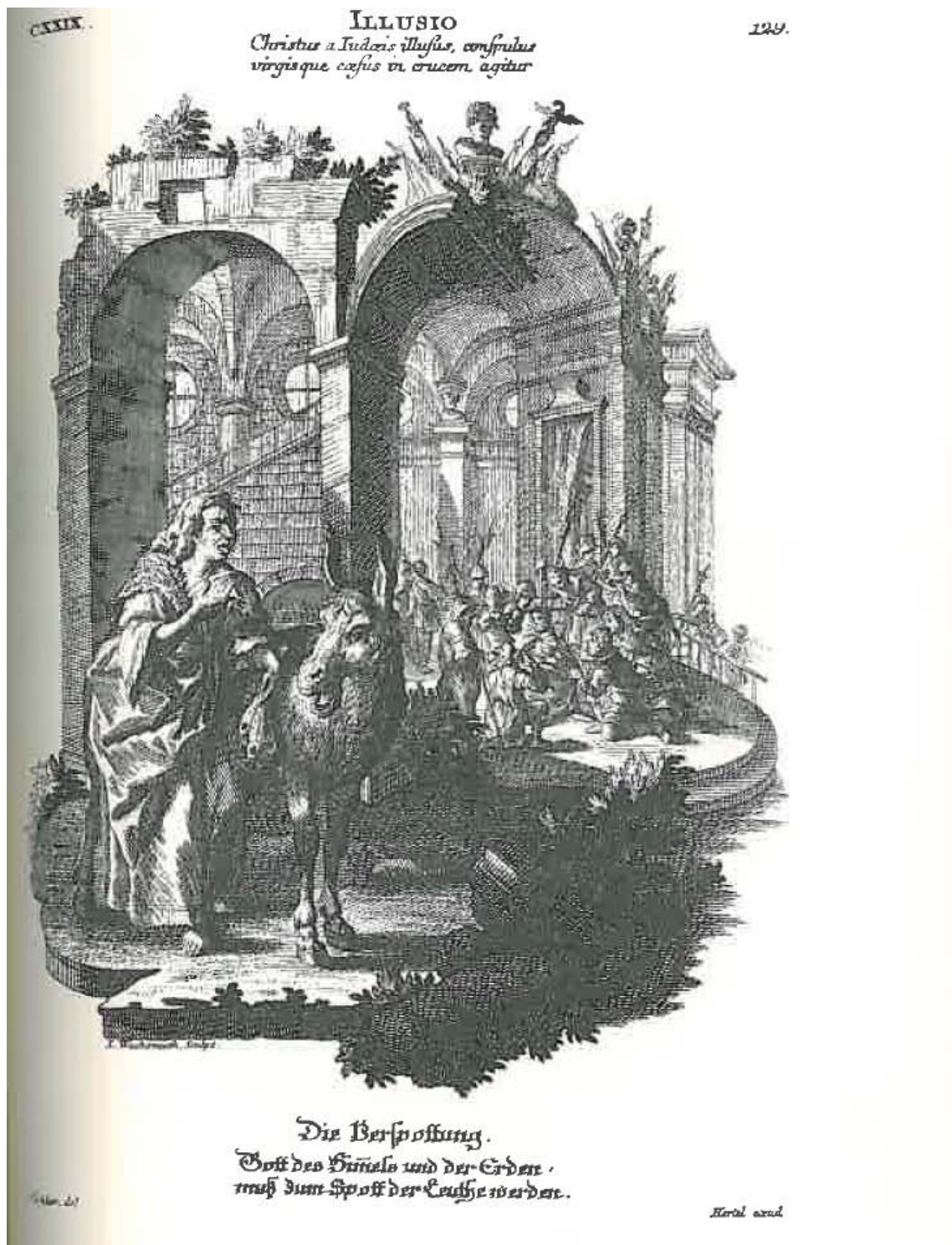


Das Splitter-Richten.  
Wer andre schilt und Splitter rüht  
sieht selbst oft den Balcken nicht

Klein, del.

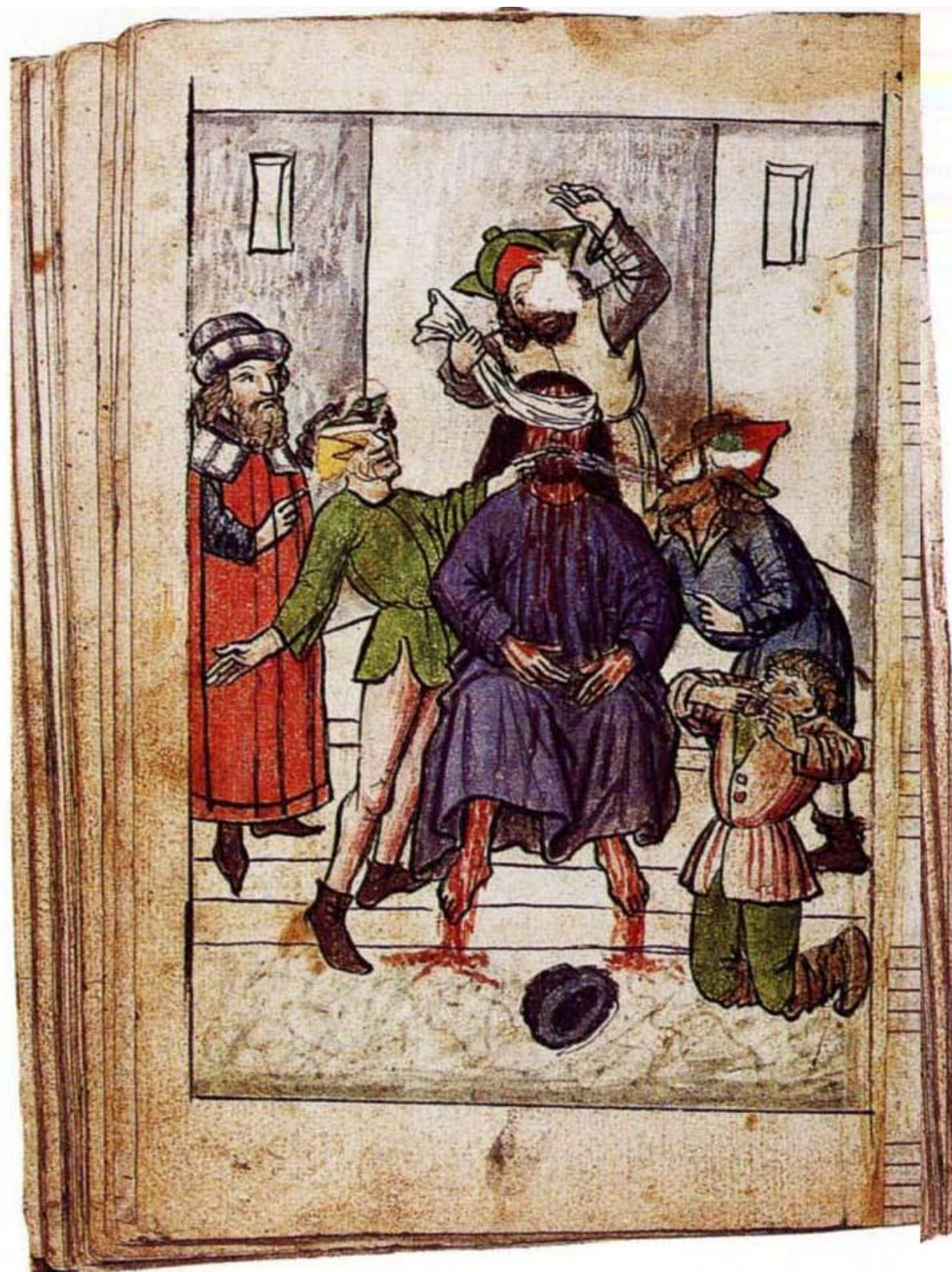
Horn, scul.

2.3 Darmotlach



Obr. 04  
Výsměch dle Ripy.

2.3 Darmotlach



Obr. 05  
Posmívání Kristu.

### 2.3 Darmotlach



Obr. 06  
Posmívání Kristu.



2.3 Darmotlach



Obr. 07  
Vysmívání Elišovi.

2.3 Darmotlach



Obr. 08  
Drzé čelo vítězí.

2.3 Darmotlach



Obr. 09  
Silénos.

## 2.3 Darmotlach



Obr. 10  
Silénos jedoucí na oslu

PAPA DAT CONCILIVM IN  
GERMANIA:

PAPA DOCTOR THEOLOGIE ET  
MAGISTER FIDEI.



Saw du must dich lassen reiten:  
Vnd wol spoern zu beiden seiten.  
Du wilt han ein Concilium:  
Ja dafür hab dir mein mer drum

Der Bapst kan allein auslegen  
Die schrift: vnd Irthum ausfegē  
Wie der Esel allein pfeiffen  
Kan: vnd die notē recht greiffen.

M. Luther D.

1. 5. 45.

2.3 Darmotlach



Obr. 12  
Kašlu na svět, chci jen peníze!